فنــون

الفنّ وجدليّة العناصر الأربعة

نسرين بيّاوي
باحثة، تونس

تقديم

لئن اهتم الكائن البشري منذ القديم بأسباب وجوده وذهب في افتراضاته إلى العديد من الاستنتاجات التي استدلّ عليها، فيما بعد، بما توصّلت إليه علوم الفلك والجيولوجيا والأنتروبولوجيا وغيرها من العلوم، فإن هوس البشر ما زال أكثر فيما يتعلّق بأصل هذا الوجود من حيث العناصر المكوّنة له، حيث امتزج فيه الليّن باليابس في مادّته البيولوجية، الأمر الذي جعل اليونانيين يرجعونها إلى العناصر الأربعة المعروفة «بالأستقصّات»وهي الماء والنار والتّراب والهواء، تلك العناصر التي تمثّلوها أساس الوجود الكوني ومرجع تفسير حياة كل المخلوقات التي تتمازج فيها هذه العناصر طبق خصوصية كلّ كائن، وقد عرّف اليونانيون الحياة وفق هذا المفهوم باعتبار تفاعل العناصر وتأثيرها فيما بينها سلبا وإيجابا ويعني الأستقص «الأصل والعنصر وهي الماء والأرض والهواء والنار على زعم الأقدمين (يونانية)»(1). ففي توازنها ضمانُ ديمومة الحياة وفي اختلال نظامها وطغيان أحد عناصرها فواعلُ تدهورها واندثارها.

I – تجلّيات تجذّر العناصر الأربعة في الفن:

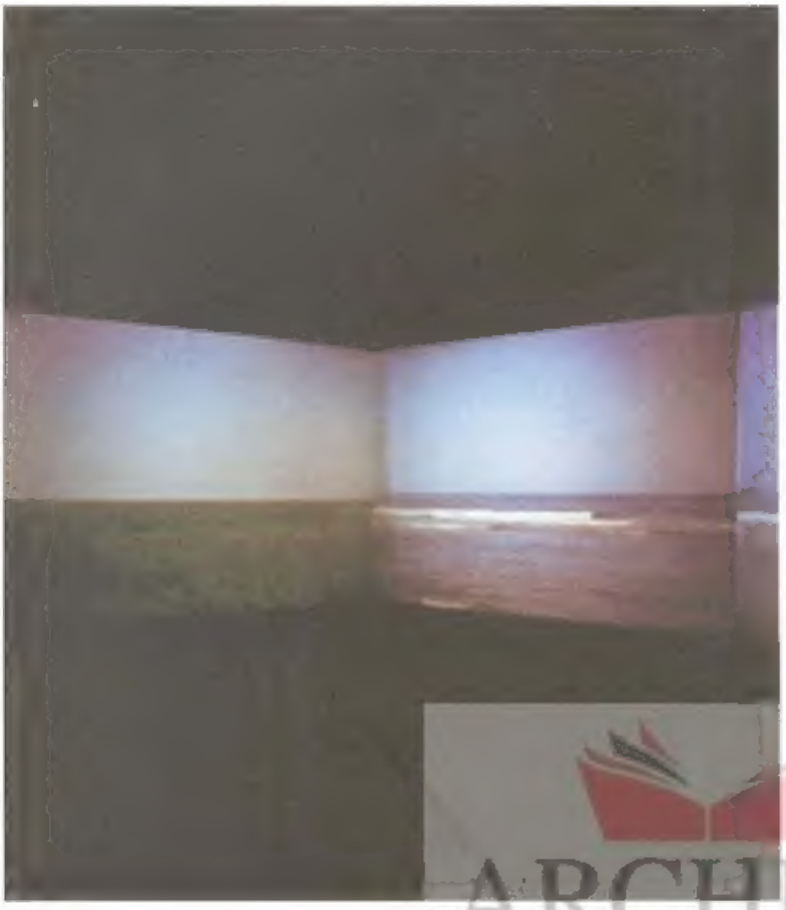
1) تمظهرات العناصر الأربعة في الفنون القديمة وتعامل الفنّانين معها :

لقد أثبت تاريخ الفنّ والحفريّات والكهوف أنّ الفنّ قديم قدّم الإنسان بما له من ملكات التفكير والعمل، ومازال تاريخ الإنسانيّة يستند في تتبّعه للأحداث وتأويلها في ارتباطها الزّماني والمكاني وفي أسبابها ومسبّباتها، بما جاءت به مجلّدات المؤلفين وما كشفت عنه الأبحاث في المغاور وما أماطت اللّثام عنه الحفريات الباطنيّة والآثار السّطحية، فأصبحت تلك السّجلات مراجع الكون ومصدر العلم بأسرار الحياة والمعاورانات. إلاّ أنّه مع كل ذلك لم يتوصّل هذا التاريخ إلى كشف كلّ ما سجّله الإنسان عبر العصور

تمظهر العناصر الأربعة في الفنون القديمة :

مشهد صيد مرسوم على صخرة في أحد كهوف جبل أكاكوس في ليبيا
يعود تاريخه إلى العصر الحجري الحديث

بعض الإعتمادات للعناصر الطبيعية الأربعة (الماء والنار) إثر تدخل الوسائط التكنولوجية (فن الفيديو والفوتوغرافيا، تنصيبات) :



جان ديباتس، « أرض- بحر، 1972، 360 شفافة ملوّنة، بث مواز عن طريق 6 باثات ضوئية لشفافات ، بيانال فينيس ، 1972
Jean Dibbets, Land / sea, 1972, 360 diapositives couleur, projection en parallèle par 6 projecteurs de diapositives, Bienale de venise 19

بيبلوتي ريست، «أنقذ محيطي»، 1996، تنصيبة فيديو
Pipilotti Rist, Sip my ocean, 1996, installation video (تنصيبة)

بيل فيولا، « التقاطع» 1996 ، تنصيبة فيديو و صوت ، صورة فوتوغرافية، كيرا بيروف، ستوديو بيل فيولا

Bill Viola , the crossing (le croisement), 1996, installation vidéo et sonne, photographie, kira perov, Bill Viola studi

قديمها وحديثها حيث أن هذه الأبحاث ما فتئت، مع تقدم العلوم وتخصّصها وتطوّر طرق البحث وأساليبه تفاجئنا كل يوم بالجديد من القديم الذي أصرّ الإنسان على العلم به، إذ أنّه بقدر ما يعرف قديمه يفهم حاضره ويستعدّ لمستقبله.

تنسحب هذه الحقيقة على كل العلوم والمعارف الفكريّة منها والتّطبيقيّة. ففي مجال الفنون مثلا قد ساد اعتبار القديم منها مرجعَ الحديث والمعاصر ومنهله، إذ أنّه أصلها وسندها الذي تسعى إلى تمثّله، ذلك أنّ موضوعها ومحتواها وعناصرتكوينها متأصّلة في الطّبيعة ومكوّناتها، فأصوات الرّياح والرّعـود وخرير مياه الجداول، وغريد العصافير هي مبدأ الموسيقى ومنشأ هذا الفنّ. أمّا استعمال الحجارة والتّراب وصخور الجبال فهي بذرة موهبة الفنّ وبرهان الحسّ التّصويري النّفعيّ في بداياته، لدى بني البشر على مستوى استعمال اليدين كأداة هذه القدرة البدائيّة التي سوف ترتقي إلى الفكر والعقل ليولد هذا التّزاوج تقدّم مختلف العلوم عبر مسار الحضارات. وهي في كل ذلك تَعتمدُ في الأعمال الفنيّة على العناصر الأربعة الموجودة في الطبيعة من ماء وتراب وهواء ونار في حضور مادي أو أنها صُوّرت ومثّلت في الأعمال الفنية بموادها .

ففي ما اصطلح على تسميته اليوم بالفنون التّشكيليّة بما في ذلك ما كان يدعى بالفنون الكبرى أو الذهنيّة، والفنون الصّغرى كتلك التي تعني الفنون الحرفيّة، قد أبرزت الأعمال الفنيّة القديمة نقوشا ورسوما ومنحوتات على محامل طبيعيّة كالصخور والأحجار دوّنت اهتمام الإنسان في تلك الحقب بالأسطورة، في مدلولات ورموز فنيّة كانت العناصرالأربعة مادّتها وعنصرها التّشكيلي. إنّ اعتماد الحرفي و«الفنّان» آنذاك على هذه العناصر كان مفروضا عليه لعوزه لما سواها، ولعلّها

كذلك إلى الآن. فالحاجة إلى صنع أدواته وتوفير مستلزمات العيش دعته إلى التّعامل مُلاحظة وتجريبا فاستعمالا مع ما توفّره الطّبيعة، فخَبرَ خصوصياتها البسيطة ومميّزات مكوّناتها. فإذا امتزج الماء بالتّراب يكوّن عجينا تعمل فيه اليدان والفكر(التّجربة) لتشكيل مواعينه وصنع معدّاته وبناء جدران بيوته، يجفّفها الهواء وتصلّبها الحرارة، أمّا نحوته على الصخور فجسّدت ما أراد تجسيمه من مشاعر الخوف والرّعب ممّا يحيط به من حيوانات وظواهر طبيعيّة في تغيّراتها وفي استقرار حالاتها، وكذلك سجّل مشاعر السّعادة والفرح ومشاهدها في نقوش ورسوم تمثّل الطّيور والأشجار والزّهور ومجاري المياه في زخارف بسيطة لكنها معبّرة عمّا يعايشه في الطّبيعة، مصدر حياته وموضوع إلهامه، له في مادة عناصرها الوسيلة والغاية في كل أنشطته الحياتية والرّوحانية، كان هونفسه محورها حتى أصبح يمثّل في نقوش ومنحوتات القدامى للآلهة فيما تمثّل فنان عصر النّهضة الرّب في الإنسان لشجاعته أو سلطته أو جاهه، فخلّد بذلك بطولات الأموات وتماثيل الأحباب، جسّد مضامينها التّشكيليّة على محامل طبيعيّة كانت العناصرالأربعة مصدرمادّتها ولونها، تلك التي يستخلصها من مساحيق من التّراب وبعض الأحجار الطّبيعيّة تماما كما استخلص النّار من تجربة احتكاك الأحجام الصّلبة الجّافة. فكان استعمالها في الفنون الحرفيّة لصنع الخزف وتطويع المعادن وطهي الغذاء أو لنقل مشاهد عن الطّبيعة تمثّل بعض مكوّناتهاوظواهرها، تدبّر الفنّانون توظيف عناصرها في مختلف حالاتها الطّبيعيّة في تكامل يوافق خاصيات إبداعاتهم، متخيّرين لها ألوانا ومثبّتات أعدّوها بأنفسهم ممّا توفّر لديهم من موادّ طبيعيّة، ترجع أصلا إلى العناصرالأربعة كالتّراب، وبعض الأحجار والأشجار ولحائها أو أوراقها مزجوها

بيل فيولا،امرأة في الشعلة، فيديو – صوت، تنصيبة، 12دقيقة،2005

Bill Violla,Women in fire, vidéo-sound, installation 12mn,2005

(فن فيديو)

بالماء، عملت فيها أشعّة الشّمس ونسيم الهواء وحرارة النّار تجفيفا وتغليّة أو سحقا وترطيبا ليتلاءم استعمالها مع المشاعر والأحاسيس التي يرغبون في التّعبير عنها في أعمالهم الفنيّة.

فلئن ثبت حضور المادّة في العمل الفنّي منذ العصور القديمة فكيف كان التّعامل معها عموما ومع العناصر الأربعة من ماء وتراب وهواء ونار؟ خصوصا باعتبارها الأساس في قائمة ما يزال الجدل قائما حول تحديد أسماء المواد التي تملؤها، وذلك لما انتاب هذا الأمر من خلط في تعريف المادّة عموما وتعرّف مدى اتّصالها بالعناصر الأربعة الأصليّة.

فماهي إذن هذه المواد الأخرى المستعملةُ في الفنّ التّشكيلي ؟ فإذا كان المحتوى المادّي للوحة هو الصّورة واللّون ، فلابدّ أن نتبيّن مادّة هذين العنصرين التّشكيليين.

إنّ جلّ الموادّ الأخرى المستعملة في هذا الفنّ هي عناصر تنحدر من أصول المواد الطّبيعيّة الأربعة المذكورة إلاّ أن عددها هذا لا يخلو بدوره من تباين. فبينما يرى البعض أنّها أكثر من أربعة، يقول البعض الآخر بأنها خمسة وربّما ستّة، في حين يوسّع قائمتها آخرون في العصر الحديث إلى أكثر من ذلك بكثير لتبلغ من خمسين ألفا إلى سبعين ألف مصنّف، لا يمكن ترتيبها لا فقط لكثرتها، بل وكذلك لقابليّة تحوّلها وتطوّرها السّريع، فأصبحنا نلجأ في ترتيبها إلى خاصّياتها العامّة فنصنّفها إلى مجموعات تتقارب صفاتها كالشّفافية والعتمة والوزن والشّكل الطّبيعي أو الاصطناعي المادّي واللاّمادي والحجم والسّمك والخشونة والمذاق والرّائحة واللّون والذّوبان والتصلّب إلى غير ذلك من الصّفات والخاصيات التي تحوصلها العناصر الأربعة، لأنها تنطبق عليها عموما.

لقد استغلّ الفنّانون هذه الخاصيات التي تفرضها المادّة بقوانينها التي تفرض نفسها على الفنان السّاعي إلى تطويعها وفق متطلّبات عمله. ذلك أنّ من صفات بعضها الاندثار بسرعة في بعض اللّوحات، تحت تأثير الطّقس، كالرّسوم على الورق الذي يتفتّت مع هبوب الرّياح وتهاطل المطر، نتيجة هشاشة المادّة الورقية. كما أنه من قوانين المادّة أحيانا فرضها على الفنان التّقنية والأداة الواجب استعمالها، لذلك تتمايز الأعمال الفنيّة وفق هذه الخصائص والمميّزات ومدى أخذها بعين الاعتبار من قبل الفنّانين.

وهكذا نرى أنّ مادّة العمل التّشكيلي كانت دوما من مادّة يرجع أصلها إلى العناصر الأربعة التي تشكّل أساس العناصر التّشكيليّة المجسّمة للمضمون في نسيجيّته وألوانه. وهنا تجدر الإشارة إلى السّجال مرة أخرى، حول أولويّة اللّون والصّورة. لكن ما يهمّنا في ذلك هو أن اللّون أيضا هو من مصدر ومكوّنات العناصر الأربعة سواء في مادّته أو في إعداده تقليديّا أو صناعيّا.

2) مادّة اللّون في العمل التّشكيلي :

يعتبر اللّون في مجال التّصوير لغة تجد الكلمات صعوبات في ترجمتها، فهو كالموسيقى يمثّل الطريق المختصرة لحواسّنا ومشاعرنا. لقد فهمت ذلك الكنيسة في العصر الوسيط لذلك ما فتئت الحاجة إلى الألوان تحظى باهتمام الفنّانين قديما وحديثا سعيا إلى إضفاء المزيد من الجماليّة على أعمالهم بقدر ما تضمن المادّة الأوليّة من جودة في أصولها ودقّة في إعدادها وبراعة في استعمالها، حتى لجأ المختصّون إلى البحث عنها أينما كانت، فأصبحت تجارة مربحة بين المشرق والمغرب، وأسهمت مع ذلك في رسم الحضارات وانتشار مآثرها وعلومها عبر الزّمان والمكان، وإن اختلفت الثّقافات من عهد إلى آخر، من ذلك التّفاوت في تعريف الألوان وأسمائها وبالتّالي تباين ظهور بعضها من مكان إلى آخر. فالمساحيق الأولى التي استعملتها الفنون التّشكيلية هي التّراب البنيّ

أو الطين وبعض المواد الأخرى الكافية للتّصوير بالأسود والأبيض ثم إنه مع تطوّر الصّناعات في الغرض، تم اكتشاف الألوان الأخرى كالأحمر سمة العهد الإغريقي القديم ثم الرّوماني واللّون الأزرق، كل ذلك عن طريق تفاعل خلطات مستحضرات كيميائيّة مع مكوّنات طبيعيّة أصلها العناصر الأربعة، فعُلت فيها الحرارة (النّار) أو البرودة (الماء) وأفضت إلى استخلاص الألوان، وتبدو المساحيق الأولى ذات ألوان طبيعيّة باعتبارها مستخلصة أساسا من الطبيعة، حاول الفنانون منذ القدم البحث في سبل تطويرها وتنويعها.

II- تحوّلات التّعامل مع العناصر الأربعة والعناصر التّشكيليّة وعلاقتها بتحوّلات الأشكال الفنيّة ومضامينها التّصويريّة:

إنّ الفنون التّشكيليّة مثلها مثل مختلف العلوم النّظرية والتطبيقيّة، تتطوّر بتطوّر المجتمعات قديمها وحديثها، فينتج عن ذلك تحوّلات تشمل كافة الأنشطة الاجتماعيّة والمعرفيّة عموما، تميّز العصر عن سابقه فتنشأ نظم جديدة وأنماط عيش تميّز تلك التحوّلات في جميع مظاهرها وتطبع المسار الفكري بما حتّمه النموّ والتطوّر من قيم أخلاقيّة وثقافيّة قد تجاري أو تناقض مسائلها الماضية، حتى أنّنا نتساءل أحيانا عن سبب مثل هذه الصّراعات وغاياتها : هل أنّ هذه التّحولات ناتجة عن التّطور أم أنّ التّطور هو حتميّة هذه التّحوّلات؟ وهنا نعتقد أننا لا نشذّ عن الواقع العلمي إذا اعتبرنا التّطبيق نشاطا محافظا لا يجرؤ على المجازفة إلاّ في حالات الإبداع، فالتّنظير يتقدّم عن التّطبيق، وهنا أيضا إلاّ في حالات العجز العلمي. فيكون التّجريب دليل الفكر ونبراسه والدّليل على هذا وذاك ثابت في كل العلوم الحياتيّة ومنها الفنّ التّشكيلي الذي هو محور اهتمامنا في هذا البحث.

لقد حدّد لنا تاريخ هذا الفنّ التّوجّهات العامّة والمدارس الفنيّة التي تتالت عبر العصور، وعرّف

أنطوني تابياس، «كومتي تراب»،2001، تقنيات مزدوجة على لوح ، 200 x200، برشلونة

Antoni Tapies, deux tas de terre, 2001, technique mixte sur bois, 200x200cm, Barcelone

بمميّزات كل منها، وبيّن العلاقة الوثيقة بين أسباب التّحوّلات وتداعيات كل منها، حسبنا أن نستجلي دوافعها من جهة مكوّنات العمل الفنّي ومستلزماته الماديّة (مادّة، لون) والإبداعيّة (تقنية، موضوع، مضمون) وعلاقتها فيما بينها وبين مقتضيات كلّ توجّه، في أي عصر من تاريخ المجتمعات، ليعود نفس التساؤل :

هل أنّ التحوّلات المجتمعيّة تفرض تحوّلات في هذا الفنّ (في مادّته ولونه ومضمونه) أم أنّ تطوّر هذا الفنّ يحتّم على المجتمع تحوّلات تتماشى مع ما وصل إليه الفنّ وتتناغم معه؟

لقد أكّدت لنا مختلف التّيارات الفنيّة ومدارسها أنّ

بعض الإعتمادات لعنصر التراب والهواء والماء في الفن المادّي وفن الأرض:

والتير دي ماريا ، «غرفة الأرض لنيويورك»، 1977، ردم ترابي، حجم 200م³ ، ارتفاع 56صم، مساحة 335م3،مجموعة مؤسسة الفن ، نيويورك.

Walter De Maria, the New York Earth room, 1977, remblai de terre, volume 200m³, hauteur 56 cm, superficie 335 m², Collection Dia Art Fondation, New York

الفنّان كان ومازال، عبر كل العصور والحضارات، يبحث جادّا عن الارتقاء بفنه بالبحث في سبل جديدة لتطويره ويبذل في ذلك جهودا مضنية تشمل مجمل المشهد الفنّي ومكوّناته المعرفيّة الذّهنيّة والتّطبيقيّة، سوف نتبيّن حضور العناصرالأربعة (ماء وتراب وهواء ونار) فيها ونقف على مستوى التّعامل معها ضمن التحوّلات المجتمعيّة والفنيّة عبرالعصور، بل علينا أن نبرز علاقة تحوّلات العناصر التّشكيليّة (بما فيها العناصر الأربعة) وارتباطها التّفاعلي مع تحوّلات الأشكال الفنيّة ومضامينها في مختلف المناهج التّشكيليّة التّمثيليّة منها والتّقديميّة والحضوريّة محاولين التطرّق إلى أهمّ التغيرات التي رافقت كلّ فترة وتأثيرها على المضامين التّصويريّة للأعمال الفنيّة بما تتضمّنه من تقنيات ومواد ومحامل.

1) العناصر الأربعة في الفن المعاصر في القرن العشرين:

منذ أوائل القرن العشرين لم تَعُد المادّة معطى ثابتا ولكنّها أصبحت تعتبر حقل إمكانات قابلة لكل التحوّلات والتّشبيهات. وصار الكون امتدادا يفرض نموذجا جديدا يهمّش المعارضة الكلاسيكيّة والتّقليدية بين الطّبيعي والاصطناعي . هذا الذي يحاول أن يكون عنصرا من الطّبيعة بل الطّبيعة نفسها، وقد رُفعت إلى أعلى مستوى لها. لذلك سوف تظهر عديد المواد الجديدة لتفرض على الفنّان تغيير مجمل أعماله وتجديدها.

إنّ طول مدّة الصّمود لدى المواد قد أصبحت تشهد انتقاصا أكثر فأكثر. وهذا أمر لابدّ من اعتباره إذ أنّ الموادّ القديمة لم تعد ذات قيمة عالية لقابلية زوالها،

(تنصيبة)

روبير سميثسون، «مرمى حلزوني»، 1970، حجر أسود، حبّات ملح، تراب، عشب أحمر بحري، ماء، 0,90-4,5م، أوتاه (الصحراء)

Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, pierre noire, christaux de sel, terre, algues rouges, eau, Grand Lac salé (90 x 45 cm , Utah (Desert)

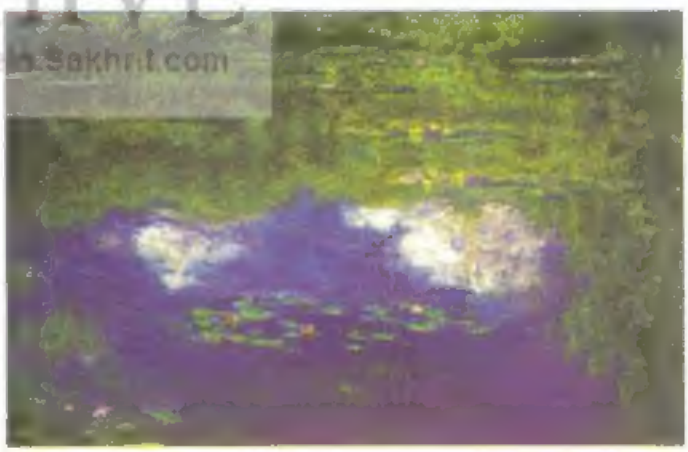
أي أنّ إمكانيّة التقادم لدى المادّة لم تعد مضمونة في بعض الأعمال. لذلك لم يعد الاحتفاظ بالأعمال في شكلها المادّي ثابتا بل التجأ المعنيون إلى فنّ الأرض، وجزء كبير من الفنّ الذّهني وإلى ما يعرف بالفنّ الزائل لتحفظ الأعمال عن طريق الأثر : الصّورة الفوتوغرافيّة، الفيديو... ذلك أنّه بعد تسويق هذه الجماليّة المحاكاتيّة مدّة طويلة منذ «أفلاطون»، انطلقنا في الفنّ الحديث من اعتماد التّشبيه إلى استعمال مادّة حقيقيّة، فلم تعد مسألة محاكاة وتمثيل أو تكرارا وإعادة، ولكن أن تعرض الشيء نفسه، الحقيقة نفسها بلا مراوغة. وذلك بعد أن كان اعتماد هذه المادّة في صفتها المعتّمة والثّقيلة مع شفافيّة الإشارة. لذلك نرى العلاقة بالطّبيعة و بالحقيقة قد تغيّرت حيث لم يعد الأمر في تمثيل مواد موجودة ولكن صار العمل في إبراز مواد حقيقية أو في استخلاص الجديد منها وفي إنتاجه. فظهر في الفنّ المعاصر جزء من التّناقص من خلال ما يمارسه أساسا في تمشّ ذهنيّ ليرسم الجزء الملائم لإدماج وتناسق مبدئي، المادّي واللاّمادي في جزء كبير منه.

إنّنا بصدد تعميق الفجوة بين هذين القطبين، وإبراز فوارقهما حيث كان لدى هيغل لفترة بسيطة معروفة، مدلول المادّة سماويّا روحانيّا يفضي شيئا فشيئا إلى الرّوح التي تنأى عن المادّة لتنتهي هذه المادة إلى الاضمحلال والانغماس في الذّهن كمفهوم فكري. ذلك أن جزءا كبيرا من الحداثة كالفنّ التّجريدي، الفنّ الذّهني، التّوجهات ذات شأن وتوجّه فنّي ذهني تجعل الفنّ مجالا يدعو للتّفكير والبحث ومثارا للتّساؤلات كالفنّ المفاهيمي، وفيه يكون دور المادّة دورا ثانويا أو شبه غائب، ذلك أنّ ما يهمّ الفنّان في هذا النّمط الفنّي

هي الإشكاليّة التي يحاول بسطها من خلال جملة من المفاهيم التي تختلف طرق تفسيرها وتتعدّد تأويلاتها. ويجبرنا فكر «هيغل» على التّعامل مع ميدان معارض قد يتجاوز هذا النّمط بظهور آخرين كثيرين قد تمركزوا في الواجهة المقابلة كالفنّ الفقير والفنّانين الماديين الذين اتّخذوا من الحضور الحسّي والحسّوي للمادّة ركيزة لأعمالهم. لكن هذا التّوجه الفنّي نحو المادّة المحسوسة لم يمنع قسما آخر من الفنّانين من التّشبث باللاّمحسوس واللاّمادي مثل بعض الفنّانين المعاصرين الذين يتّجهون في درجات متنوّعة جدّا أو أحيانا متضادّة نحو إكمال المغامرة الهيغليّة للمادّة.

نذكر أن بعض الفنّانين قد مرّوا في سلّم اللّوحة من المادّي إلى اللاّمادي مثل «ماليفيتش» و«دي شان» و«بويس» Beuys وعكسُ ذلك لدى البعض الآخر مثل «دي بوفاي». لذلك نرى أن مدى الفجوة بين القطبين المادّي واللاّمادي متغيّر وفق الفنّانين وتوجّه كل منهم.

أمّا لدى «هيغل» فإن الجماليّة، علاوة على كل ذلك، تعتبر المفهوم، إذ هي ترمي إلى اللاّمادية وإلى إرساء قوّة



كلود مونيه، «زنابق الماء، مشهد مائي، السّحب»، 1903، زيت على قماش، 73-100صم، مجموعة خصوصية، الولايات المتحدة.

Claude Monet, Nymphéas, paysage d'eau, les nuages, 1903, huile sur toile, 73 x 100 cm collection particulière, Etat - Unis

أنطوني تابياس «الأرض والرسم» 1956، تقنيات مزدوجة على لوح، 76,5x33,5 صم، مجموعة خاصة، برشلونة.

Antoni Tapies, Terre et peinture, 1956, technique mixte sur bois, 33,5 x 67,5 cm, collection particulière, Barcelone

أو إلى علويّة المفهوم (الفنّ الذّهني) أو الرّوحي، وهذا يظهر في أفكار ومفاهيم «ماليفتش» و«إيف كلين». إنّ جزءا من مفارقة الفنّ المعاصر، فيما يتناوله من خلال تمشّ ذهني أساسا متّصل في غالبه بالمادّة وراجع إليها. وهنا يظهر لنا في ظلّ هذا التّباعد بين هذين القطبين، إرتباط أعمال «دي شان» و«إيف كلين» و«بويس» Beuys. لا يواجه بين المادّي واللاّمادي إلاّ خطوة يتمّ اجتيازها أحيانا بغتة في ظلّ منطق إبداعي تتوافق فيه الأضداد، ويتمثّل الإعلاء من شأن هذه المواد، في اللاّمادية من خلال التّدقيق الأقصى والتّخفيف في مادّويتها من خلال عرض مجمل نسيجيّاتها في خيوط البلّور وشفافيّة الضّوء، في صفاء المفهوم وعن طريق الكلمات التي هي نفسها ثقيلة أو خفيفة حاملة لثقل تجسيدي أو عكس ذلك تماما محرّرة من كل حامل مادّي.

2) أثر التّقدم التّكنولوجي على الفنّ في القرن العشرين وتأثيره في تجلّي العناصر الأربعة:

تميّز الفنّ في القرن العشرين بالتقاء عالم «الحقيقة» بعالم التّقنيات الإلكترونيّة وما قدّمته من تنوّع في (الصّورة) وهو عالم ذو صبغة افتراضية،

وقد ولّد التمازج بين هذين العالمين بروز مفاهيم وإشكاليّات جديدة اهتم بها العديد من الباحثين في أعمالهم خاصّة المتعلّقة منها بمجال الفنّ وذلك بما تتضمّنه هذه الآليات التكنولوجيّة من إمكانات افتراضية استعملها الفنّانون خلال القرن العشرين كوسيلة تقنيّة مساعدة، وقد أرجع البعض سبب هذا الاهتمام إلى مساهمة الآلة في تغيير طبيعة الحياة على مختلف أصعدتها فرضتها عليها أنماط مستحدثة، وقد أثّر هذا على المجال الفنّي الذي أصبحت الممارسات الفنيّة فيه، على تنوّعها، معبّرة بممارسات الفنيّة في العصور السابقة

لقد اتّخذ الفنّ مسارا مغايرا لما كان عليه سابقا. يقول محمود البسيوني «إنّ المستعرض لفنّ التصوير في القرن العشرين يجد قد أخذ عدّة اتّجاهات مختلفة كان لبعضها مظهر معقّد، ولعلّ السّبب في هذا التّعقيد راجع إلى عدم الاستقرار الذي تميّز به هذا العصر نتيجة الحروب الكثيرة، ذات النّتائج غير المحدّدة، وللثّورات الاجتماعية، والتقلّبات السياسيّة وللسّرعة الفائقة في تنمية المهارات الفنيّة والمستكشفات والاختراعات العلميّة»(2).

فكيف برر تأثير القرن العشرين بما يتضمّنه من تغيّرات على الممارسة الفنّية وعلى كيفيّة تناول العناصر التكوينيّة الأربعة ؟

بعض الأعمال (الرسومات) التي تتجلى فيها العناصر الأربعة في الفن الحديث:

بول سيزان، ضفة النهر، 65×81 سم، رسم زيتي على قماش، 1910

Paul Cezanne, Bords d'une rivière,
65 x 81 cm, peintures à l'huile sur toile, 1910

بول سيزان، «بيت في الجبل»، 60×79صم، سان أنتونيو

Houses on the Hill
1900-06;Huile sur toile, 60 x 79 cm;, San Antonio

يعتبر القرن العشرون عصر العلوم ويعتمد خاصّة على البرهان وعلى الاكتشافات والبحوث العلميّة التي تتّجه أساسا إلى الإقناع، وأثّر ذلك على الفنّان الذي سارع إلى اتخاذ الوسائل التّكنولوجية كأدوات لتعميق إبداعاته ولإكسابها تمظهرات جديدة مواكبة للعصر، فوضع ذلك حدّا لظاهرة الفنّ كتقليد، وهذا هو التّوجه الذي طالما كان هاجس الفنّانين في عصور مضت. لقد أصبح الفنّ نافذة تنفتح على عوالم افتراضية مختلفة عن التّقنيات [illegible] التي [illegible] الأكاديمية على سبيل المثال، بما [illegible] التي [illegible] لإضفاء [illegible] الخاصّة، ممّا جعل الدّكتور محمود البسيوني يفرّق بين الإدراك الكلي والإدراك الحسّي فيقول : «الإدراك الكلّي يعني الاعتماد على ذاتيّة الفنّان واعتبارها أساسا في التّعبير والإبداع الفنّي في الفنّ التّشكيلي بفروعه المختلفة»(3). وقد مهّد ذلك لبروز مناهج جديدة وأنماط متعدّدة في الفنّ التّشكيلي أثّرت على كيفية تناول العناصر الأربعة، [illegible] مدى تنوّع طرق معالجة [illegible] بموضوع [illegible] الاختلاف [illegible] والأدوات المستخدمة من صور فوتوغرافية وفيديو [illegible]، تترجم العوالم الافتراضية [illegible] تعني ذات [illegible]

جورج سوراه، «مستحمين في أربيرز»، ربت على قماش، 79x118، الرّواق الوطني، 1883-84، لندن

Georges Seurat, Bathers at Asnières, Huile sur toile, 79 x 118

National Gallery, 1883-84, London

قوستاف كوربيه، مشهد صخري، 1854، زيتيه على قماشة، 58x60صم، متحف أورساي، باريس

Gustave Courbet, Paysage rocheux, 1854,

Huile sur toile, 58X60cm, Musée d'Orsay - Paris

ورؤيته لخاصة دون الاستعانة عن العالم الموضوعي، حيث يستند الفنان إلى الذاتي والافتراضي والواقعي في بناء أعماله، فلا قطيعة بين الواقعي والوجداني أو بين الواقعي والافتراضي، وهي مقاربات تدق مدى بعد الفن في القرن العشرين عن فكرة التقليد وبناء أفكار وتصورات جديدة تتذوب فيها درجة الارتباط بالمحسوسات والواقع لتعدد الاختلاف لتوجهات فنية ووسائط المستعملة. قد تتساءل عن جدوى اعتماد أنماط تكنولوجية مستحدثة في الفن بعد أن تجهت الممارسات الفنية نحو تدعيم مفهوم الذاتية، فهل في هذا التدخل التكنولوجي من صور فوتوغرافية وفيديو دخيل لذاتية الفنان تعبيرا؟ وهل تمكن هذه الوسائط من تجاوز نظرية الفن التقليدية ومحاكاة الواقع تدعمه و تزيده رسوخا ؟

[illegible] على [illegible] على اعتماد [illegible] والتي عمادها (الصورة) والتأثير [illegible] لقد تساءل نور الدين الهاني حول هذه الأدوات [illegible] هل [illegible] يمكن تعبيرية تكون مقصدية [illegible] المتفردة؟ «هل يستعمل الفنان هذه الوسائل [illegible] إبداعه و توجيه ملامحه [illegible] مفاهيمه الأساسية [illegible] دون [illegible] العمل الفني كفن أو [illegible] على الأدوات [illegible]؟» (4) [illegible] من شك في [illegible] فكري وعملي إلى الارتقاء [illegible] يتخير الوسائل والأساليب والطرق التي تعبره من ذلك [illegible] ويستعين في ذلك بما تتيح له من أفكار وعلوم وتقنيات مستحدثة يطوعها إلى مكانات تعبيرية تكون مقصدية لرؤية [illegible] المتفردة متأثرا بالتقدم العلمي والبحث عن [illegible] ومحاولة محاورة التطور والانخراط في المعاصرة [illegible] يؤدي به إلى الإطناب في اعتماد [illegible] ولجوء إلى وسائط التقنية بما تبعده عن العناصر الفنية المعروفة في الصنعة وعناصرها، وعن ذاتية في الموضوع والهدف. ولعله وجد في تأثير دخول الوسائط التكنولوجية على الفن واستعلاء [illegible] صانعه التركيز على هذه التوجه نحو الذاتية. عندما [illegible] هذه الاستعانات قد يحيد بالفن عن مقصديته بما يحصل به من سلطة الاستعلاء وضيق مجالات التدخل الفني في شحن المنتوج بالمشاعر الشخصية للمبدع، [illegible] عمل ميكانيكي صناعي صفاعي يستحب فيه الإبداع إلى [illegible] الوسائط لا يمكن أن يكون دخول التكنولوجيا **دخيلا للذاتية ولأحاسيس الفنان الذي تعوّد تضمينها** في الاعتماد على العناصر الأربعة للطبيعة المتعارف لدى المشاهد، فقد يحيد [illegible] عن [illegible] **من استعمال الفنان لهذه الوسائط التي تثري إبداعاته،** [illegible] جهته وتحيره على إعادة صياغة [illegible]

[illegible] في هذه الوسائط [illegible] عملهم مما يؤكد علاقة [illegible] كوسائل تقنية [illegible] الصورة [illegible] حين وهو ما نلاحظه في بعض الأعمال [illegible] الأرض التي على فيها تتداول العناصر الطبيعية كالماء والتراب، فهي لم تساعد الفنان على الحفاظ على عمله من الاندثار والزوال لتمكن، بفضل الآلة، من توحيد كسجلات شاهدة تمكن الإطلاع عليها في أزمنة مختلفة، إلا أن هذه التجربة لا تحجب بعض المستوى الفني لعرض محمود المسيوي [illegible] أهمها وأخطرها حيث قال حول النظرة الفوتوغرافية «وتعب في هذه النظرة كما هو معروف أنها تسجل العرض لذلك لا تستطيع أن تعبر عن قيمه دائمة و تتوقف قبلا وراء هذا العرض الذي هو شبه وثيقة تاريخية، أو تجربة يكتبه صحفي على أساس تسجيل عابر لما حدث أو تشريط يسجل أي مظهر من المظاهر الخارجية، وهذا الوضع يجعل

لإنتاج وقت و جيد، ولا يحمل وجهة نظر معينة»(5)

إن عنصر المعادلة يكمن في كيفية استغلال هذه الوسائط التكنولوجية وصمت الوصول إلى الواقع الآخر بتفرد بمنوع وصمت تأثيره عليه إذ كان العمل يحتاج إلى تلك الشحنة الذاتية والمشاعر التي يوردها الفنان في عمله الفني المعتمد على العناصر الأربعة الطبيعية التي تتساءل عن مدى إمكانية اعتمادها مع استعمال الوسائط التكنولوجية، وهل أن هذه تساعد على معالجة عناصر الأربعة ويمكن من يجد مداخل تعبيرية جديدة؟ أم أن ذلك الاستعمال هو ضرب من الاستحداث المفتعل لمحاطة دهن المتفرج؟ أم أنها تدخل لمعالجة إشكاليات دراسته قد تستعصي على [illegible] الموجود؟ [illegible] فالاعتماد لكثير على مثل هذه الوسائط للاستعانة عن سواها قد يعرق [illegible] حسب منظور بعض الفنانين [illegible] للحضور الحسي [illegible] تعبر بتصوره عن مقاصد [illegible] في التفاصيل، مما يجعلها غير [illegible] التي تعبر عن قيمة موقفة يحتمي [illegible] سخر بعض الأحداث [illegible] الرابعة في الأشرطة، وهو ما نلاحظه من خلال بعض الممارسات الفنية في الفترة المعاصرة التي جعلت من الصورة الفوتوغرافية سبيلا للتوثيق، وأثر بعض مدى قد يرون بعض تدخل عدة عوامل عليه، فمن يعتمدها البعض الآخر مادة للعمل الفني تساعد في استكمال الإشكالات التي يرمي الفنان إلى إبرازها، هذا ما يحيلنا إلى تنوع واختلاف كبيرين في طرق اعتماد الوسائط التكنولوجية كآلة الفوتوغرافية حيث تستعمل أداة للتوثيق من جهة ومساعدا على إنتاج مادة العمل الفني من جهة أخرى، وهكذا يكون [illegible] قصيرا في الفن المعاصر فقط على الحضور المادي للعناصر الأربعة من خلال فن الأرض وفنون التصميمات والتجهيز وفيه يستند الفنان إلى الحضور الحسي المادي لهذه العناصر ولم في أعمال «إيف كلين وفن الأرض أبرز مثال على ذلك حيث يكون دور الصورة الفوتوغرافية التوثيق والتسجيل، فيما اعتبر فقط شاهدا تمثل هذا الحضور للعناصر الطبيعية عبر الصور الفوتوغرافية والصور المتحركة كالفيديو فكيف تحيت مظاهر تمثيل حضور العناصر الأربعة في الفن المعاصر؟

لقد برزت في الفترة المعاصرة أنماط فنية عديدة ومتنوعة في أساليبها وتقنياتها، تميز كل منها بما يوليه من اهتمام خاص في عملية معالجة العناصر الأربعة واستغلالها فإذا كان هدف بعض التيارات الفنية الحضور الحسي لهذه العناصر، فإن هدف البعض الآخر يتحدد في تمثيل العناصر الطبيعية الأربعة والتي يلجأ فيها الفنان إلى الأدوات التقنية والتكنولوجية الحديثة كعوامل مكملة ومساعدة على الإنجاز التي يكون فيها الصور الفوتوغرافية مادة يستغلها الفنان لإنجاز عمله [illegible] متحركة (الفيديو) وسيلة للتعبير [illegible] التي يمكن للفنان توظيف آلة [illegible] التحولات التي قد تطرأ على [illegible] في قراءات رمزية وسحرية متعددة [illegible] الطبيعي والتي يجد صداها حاضرة [illegible] Nils Udo وهو ما يجد علاقة هذه الوسائط التكنولوجية بالعناصر الأربعة فهذا النمط من الفن يقتضي من المشاهد تأويلا وذلك وفق مكتسباته المعرفية حول توجه الفنان ومواقفه، فالغاية من اعتماد الصورة الفوتوغرافية في هذا العمل تتجاوز التوثيق لتعالج إشكالات فنية تتعلق بتأثير عامل الزمن على نفس المشاهد يرى محمود لسيوني «أنه ليس من السهل على الفنان غير المثقف ثقافة معينة أن يستطيع رؤيته ولا استمتاع به، وفك رموزه لأنه لا بد أن يعيش إلى درجة ما في الحرية التي مر بها الفنان حتى يستطيع أن يتمتع بما أنجزه(6) إن مثل هذه الإنجازات المرتكزة على أدوات رائعة هي رائعة بزوال فترة الاهتمام بها لما تظهر عليه من حداثة وطرافة في العناصر الفنية اللامادية وهي في عمومها محدودة النظرة، ميتة الموضوع

والأثر، خاصّة لدى من تعوزه ثقافة هذه الوسائط والخبرة لفكّ رموزها المتصمّنة لما يتعلّق بموقف الفنّان ورؤيته الذاتية للعناصر الأربعة وعلاقتها بالتكنولوجيا في الفنّ. إنّ أرقى ما يمكن أن يستفيد به الفنّ من هذه الوسائط هو عندالتقائها بالتكنولوجيا وتطويعها للعناصرالأربعة الطّبيعيّة لتجد هذه العناصر مكانها في خضمّ هذا التّطوّر وذلك ضمانا لشدّ اهتمام الرّائي بما تقدّمه من مضامين متّصلة بالواقع وبما يتوصّل إليه هذا الالتقاء من حلول لإشكاليّات حياتيّة وفنيّة ما تزال عالقة.

3 – تجليّات تمثيل الحضور للعناصر الأربعة في الفنّ المعاصر من خلال البحث اللاّمادي :

يعتمد الفنّان في إنجاز أعماله التّشكيليّة العناصر الأربعة في حالاتها المادّية الحسّية، فالتّراب أكثر هذه المواد مادّية، غالبا ما يجسّد الأعمال الملموسة، وقد ترتقي به فكر الفنّان إلى [illegible] مثل [illegible] النّار ليصبح مقدّسا في مدلولاته [illegible] الشّعوب، [illegible] في فنّ الأرض كمحمل لأعمال مادّية يعبّر فيها الفنّان عن تحوّلات المجال المرئي للطّبيعة، لكن الهواء هذه العناصر شفافيّة وتستّرا عن الملمس وتبصّرا، فإنّ اعتماده في الأعمال الفنّية يمرّ عن طريق وسيط ليلوّن وجوده كالدّخان مع الهواء أو البخار بالنّسبة إلى الماء ولم يقتصر اعتماد هذه المواد والعناصر الأربعة في حالاتها الأوّلية، بل لقد تجاوزها الفنّان إلى الاستفادة من خصوصيّاتها الطّبيعية من خلال أثرها وتأثيرها أو تأثّرها فيما بينها.

إنّ لنسيجيّات التّراب وعتامته وثقله وجاذبيته (الأرض) وصلابته استعمالات متعدّدة ومختلفة لدى الفنّان، كما للماء من خلال سيلانه وبرودته ورطوبته وشفافيته وتشكّله وكذلك للهواء من خصوصيّات مادّية في التّنصيبات والتّواجد في كل مكان وقابلية التّحرك والسّرعة والبطء والانضغاط والتّمدّد، أمّا عنصر النّار فخصوصيّاته عديدة مثل الحرارة واللّون. ولكل هذه العناصر الأربعة تحوّلات وتأثير وتأثّر يرتقي بها من المجال المادّي إلى اللاّمادي، بل وإلى الرّوحاني يستمدّ منها الفنّان أفكار الإبداع والخلق. لقد أنجز الفنّانون العديد من أعمالهم اعتمادا لا على العنصر المادّي فقط بل على خصوصيّاته النّاتجة عن قابليّته للتّحوّل من المادّي إلى اللاّمادي كما هو الشّأن في بخار الماء بمفعول الحرارة والدّخان بمفعول الاحتراق والحرارة والضّوء بالنّسبة لعنصر النّار، وقد تعمّد بعضهم في لتنصيبات وأعمال التّجلية إلى إبراز الحركة والامتداد والانتفاخ استنادا إلى خصوصيّات الهواء.

أمّاالاستعمالات المتطوّرة فهي ترتقي إلى المفاهيم في تجسيد هذه العناصر في الأعمال الفنّية. فإذا الفضاء [illegible] وإذا النور [illegible] دلائل على النّار كما الرّماد على الشّعلة [illegible] على الحرارة وإذا الثّقل والعتامة محيلان على [illegible]، وقد تطوّرت هذه المدلولات وطوّرها البحث [illegible] من طاقة حتى أصبحت عناصر [illegible] وفي الاختراعات [illegible] الهواء والحرارة [illegible] الطّيران ومجالات أخرى متعدّدة عندما يكون الأمر متّصلا بالفوائد الاستعمالية. أما لدى الفنّان فإنّ هذه الخاصّيات المادية واللاّمادية بل والرّوحانيّة قد ولّدت لديه آفاقا جديدة رحبة للخلق والإبداع الفنّي، أصبح يعتمد فيها المفاهيم ورموزها المميّزة للتّعبير عن قضايا الوجود والوجدان لفائدة الكون والإنسانية، وفي هذا الخصوص يقول «فلورنس دي ماريديو» سوف يعتمد الفنّ مستقبلا على هذين البعدين المتناقضين، هذه الثّنائية لدى المادّة من حالة ثقلها ووزنها وبصفة عكسيّة من بعدها الطّاقي اللاّمرئي. العديد من الفنّانين المعاصرين، نخصّ بالذّكر منهم أوّلا دي شان وكلين وبويس Beys الذين يلعبون على هذه الثّنائية. الرّسم النّحت، واليوم فنّ الفيديو وفنّ الحاسوب تتأرجح كأنّها بين قطبين، بين هذين الصّنفين المادّي

واللامادي [illegible] المرئي واللامرئي، [illegible] والمحسوس والمعنوي، فلا أحد مثل سيزار و[illegible] الجدد كيفر (Kiefer) و[illegible] يطلبون بالمادة في كامل سمكها وعمق تماسكها (سيجيات، مواد مبوبة، قصات، تمارج) وعلى عكس ذلك جرون يرمون إلى سمو بها إلى حد إفراغها نهائيا من مادتها"(7) يحمل المادة في الأعمال الفنية قديمها وحديثها ومعاصريها [illegible] فعل تشكيلي مدى محمل للفنانين [illegible] حتى طرق اعتمادها وسبب توظيفها سواء كموضوع نهائي لأعمال أو كأدوات وعناصر لها فيما توظيف عدد **الفنانين كمادة في حالة ثقلها ووزنها ومادّيتها كالتراب** [illegible] آخرون على [illegible] عناصر من صفات وخصائص مرئية ولا مرئية كالبعد [illegible] والديناميكي [illegible] الصوتي دون تخصص، مع ذلك نهائيا، **من العودة إلى المادة الأساسية والاستفادة** من مادّيتها وكم من المعاصرين [illegible] على هذه الشاكلة وقد نسجوا بهم في [illegible] كانت تجعل أعمالهم تتأرجح بين [illegible] **واللامرئي، المادّي واللامادي،** [illegible] والمحسوس والمعنوي، [illegible] **هما «بول سيزان» و«ديبوفاي» اللذان** [illegible] من في [illegible] المادة في مختلف تصوراتها وبكامل سمكها وعمقها، في تسجيلها وصلابتها في الفعل التشكيلي

[illegible] التي فيشمل عديد الفنانين نذكر منهم «دي شوب» و«كيفر» و«بيس»، بينما يرى جرون وهم كثر في الأربعة المادة إلى حد إفراغها نهائيا من مادتها والاستعاضة عنها بنقل الفيديو وخدمات الحاسوب وما يوحي به من رموز لامادية تسعى عن الملمس والتجسيد عنه، وعن البعد المنظوري للأشياء المشاعر والأحاسيس، وقد أثرت كل هذه العوامل [illegible] على طريقة معالجة العناصر الأربعة من ماء وتراب وهواء باعتبارها مادة بعض الأعمال الفنية، حيث تتولى [illegible] تعتبر [illegible] بعض الطرق [illegible] مع هذه العناصر [illegible] تحضورها المادي واللامادي

لقد عرف القرن العشرون تطوّرا كبيرا للصناعات، الأمر الذي أثّر كثيرا على المادة حيث عرفت توجّها جديدا يسعى إلى اعتمادها كأفكار مجردة مما أثّر على الإنتاج الفني، حيث أصبحت صفة هذه المواد من ماء وهواء وتراب وغيرها معتمدة لدى الفنّان، وبالتالي فقد تمّ استخدام المادة من الاستعمال الحسّي المادّي ثمّ كمفهوم ذهني وروحي لتصبح مع تقدم العلوم والفنون مستعملة كطاقة لا تحتويه مهما، فأصبح الفنان يوظفها أكثر فأكثر، فهي كثيرة كما هي الحال في التراب مثلا بحث عما تحتويه من خصوصيات وصفات يستعملها في **أعماله الفنيّة.**

[illegible] تطوّر التقنيات التكنولوجية والاستخدام المطرد للآلة الميكانيكية في الأعمال الفنية أدّى إلى إعادة الاعتماد على مفهوم المادة لا باعتبارها مادة مرئية ذات كتلة [illegible] حالات تحويلها إلى المادة، [illegible] والمفهومي (الطاقة) لقد اشهر الفنانون [illegible] المادة وتحديد العناصر الأربعة في [illegible] "كس" وغيره، وهو ما يصفي [illegible] مكوناته الأربعة يقول «فورنس **دي ماريديو»: «لقد هيمنت نظرية العناصر الأربعة** طويلا كما [illegible] ذلك على كل مفهوم للمادة، لقد كانت [illegible] في الأهم منظمة نظام كوني، ومنذ القرن التاسع عشر قد أصبحت عكس ذلك، معتبرة في خصوصيتها [illegible]»(8) [illegible] تأثر مفهوم العناصر الأربعة بالعمل التقدم العلمي والثقافي في القرن التاسع عشر فتحول هذا المفهوم النظر إلى الأشياء في شموليتها ومحمل كيانها إلى نظرة جزئية تهتم بالجزء داخل النظام الكلي للعنصر، وقد ساعد على تطور ذلك التوجه الشمولي نزع العلوم وتخصصها التركيز على مكونات المادة بل وحتى حتى جوهرها في صنعة ومنتوجات الأحداث والمعارف في المجال الاجتماعي، بحيث تبلّت مقاصد [illegible] وعلاقة الأجزاء بالكل بعد اكتشاف مكونات [illegible] الكل [illegible] وقف العلوم على ترتيب [illegible] وأسرار

والتّراب والهواء، وتعرّفت على خصوصياتها الفيزيائيّة والكيميائيّة ممّا ساعد العلوم والأعمال في ذات الحين على الاستفادة منها في مختلف مجالات الأنشطة المعرفيّة والتّطبيقيّة. فتطوّرت أدوات العمل وعناصر إنجازه وتعدّدت المجالات ومواضيع العمل نتيجة اتساع فكر الإنسان وتصوره [illegible] الفكر. ولقد طال هذا التطور مجال الفنون الجميلة وما يتّصل بها من عناصر تشكيليّة ومواضيع فنيّة لا تقتصر فيها التوجّه على نبش الأدوات الطبيعية المألوفة مصدر صنعها بل لقد أثرتها الكيمياء ونوّعت مادّتها، كما تمرّد الفنّان على العمل الثّابت داخل الورشة متوجّها نحو آفاق ومجالات أرحب ونفذ إلى استعمال حزئيّات العناصر التي ألف استخدامها في حالاتها الأوّلية الخام وتخلّص من وجوب اعتماد العناصر الأربعة في مادّتها الشّاملة [illegible] التي اكتشفها في العناصر الأربعة [illegible] والحرارة والدّفء (النّار) والشّفافية [illegible] في (الماء) والتّجفيف في (الهواء) [illegible] والموت في (التّراب).

ذلك هو التّحوّل الذي عرفه مفهوم العناصر الأربعة وبالتّالي سبيل التّعامل معها وطرق ومناهج استغلالها، لا اعتبارا لماديّتها فقط بل لما تحويه وتشمله من عناصر جزئيّة ماديّة ومدلولات رمزيّة متّصلة بأصولها، بعيدا عن مآثر المخيال وتأثير الأساطير. حتما سوف يتجاوز الفنّ من جديد هذا المستوى في اعتماد ماديّة المادّة في عناصرها الأربعة بمفعول التّقدّم العلمي أيضا لما هو افتراضي يطوّر الفنّ أسلوبا وموضوعا في علاقته بحياة البشر ومركز اهتمامه.

إنّ الغاية التي يسعى من ورائها الفنّانون في اعتمادهم على الآلة الفوتوغرافيّة كوسيط هي البحث في ما تتيحه من إمكانات لتخليد العمل وتقديمه بشكل جديد يتوافق ورؤيتهم للطبيعة وللعناصر المكوّنة لها. تتحدّى هذه القراءة الجديدة للعمل تلاشي الإنتاج واندثاره، فتكون الصّورة الفوتوغرافيّة بذلك مجالا للذّكرى وحافزا للتّذكر وتصبح في علاقة وطيدة بالتّاريخ، لأنّ وظيفتها تتجاوز النّقل إذ هي تزوّدنا بمعلومات عن العالم وعن الكون وعن الطّبيعة ومكوّناتها من ماء وتراب وهواء، فهي تتمظهر في جملة من الأجزاء غير المتسلسلة وتربط الماضي بالحاضر وتجعلنا نمعن النّظر فيها وفي واقع وجودها. فهي رؤية للكون تستوجب من المشاهد تأويلا وتواصلا دائمين، وهو ما يؤمن به الفنّان «جان ديباتس»، حيث يفكّر في ما يريد تصويره قبل أن يشرع في عمله. فلحظة التّصوير عنده هي لحظة تاريخية وهي التي تحدّد وتضمن حياة الصّورة الفوتوغرافيّة وديمومتها اعتبارا لمضمونها ولما تحويه من معان ودلالات ترتبط أساسا بعين الفنّان وبحسّه تجاه لحظة ما.

إنّنا نقف متسائلين عن مدى صمود هذه العناصر الأربعة في [illegible] الفنّي أمام هذا الزّخم من الإمكانات المتطوّرة التي [illegible] وتكاد تطمس قدراتها بل وسرمديّة الحاجة إليها. [illegible] العناصر في الأعمال التّشكيليّة مع [illegible] والتّقديم اللاماديين التي ميزت [illegible] والكلاسيكيّة المحدثة إضافة إلى الفنّ الحديث [illegible] أسباب مختلفة أتى البحث على البعض منها، ثمّ إنّ هذا الحضور قد ارتقى مرة أخرى إلى الرّمزية بما لها من مؤثّرات إيحائية مستعارة من خصوصيّات هذه العناصر ليبلغ هذا التّعامل مع العناصر الطّبيعية الأبعاد الرّوحانيّة الماورائيّة للتّعبير عن الجوهر فيما هو تجريد [illegible] الأربعة. إنّ في تطوّرات التّعامل مع هذه العناصر في الفنّ التّشكيلي الحديث والمعاصر حركة دائبة وجهة متجدّدة [illegible] في أعمال عديد الفنّانين المحدثين والمعاصرين.

إنّ لحضور هذه العناصر في كلّ مظاهرها الطّبيعية والرّمزية والرّوحانية ديمومة التّطوّر واستمراره بشكل يحاذي دوام الحياة الكونيّة مادامت هذه العناصر مقوّمها الأساسي الدّائم، لذلك يمكن الإقرار بصمود

هذا التّوجه، بل يمكن التكهّن بشرطيته على مستقبل الحركات الفنيّة التّشكيليّة، إذ قد لا يخلو عمل فنّي تشكيليّ من ملامح أحد هذه العناصر الأربعةالموغلة في القدم، إذ يرجع أساسها إلى «الأستقص اليوناني». فهي من سمات الكلاسيكيّة في الفنّ التّشكيلي، يظهر أنّ الفنّ قد تجاوزها في مساره وتناساها في سعيه نحو «الحديث» و«المعاصر». وقد حاول الانفلات من سمات بعض المدارس كالانطباعيّة والانطباعيّة المحدثة لاجئا إلى الحضور الحسّي والحسّي المادّي ومنها إلى الحسّي الافتراضي معتمدا في ذلك تارة الحضور الطبيعي وطورا الحضور الصّناعي. إلاّ أنّها مع كلّ ذلك، واعتبارا للعديد من أعمال الفنّانين وخاصّة منهم رموز التّحولات الفنيّة أمثال «بول سيزان» و«كاندنسكي» و«إيف كلين»، [illegible] التّشكيلي الذي أخذ في تدرّج رصين يرجع [illegible] الأرض وفق كونيّة متكاملة العناصر تأخذ من العناصر [illegible] لأربعة [illegible] و ضمن [illegible] هذه العناصر أو بعضها أو كلّها في [illegible] المعاصرة. إنّها مسيرة لا تزال تتخطّى العراقيل لتطلق الفنّان إلى حرية الحركة الفنيّة، لا بما ترتضيه المدارس بل بما يرنو فيه الفنّان إلى تأصيل ذهنيّته وانعتاق فكره، فيجسّم أحاسيسه في ما تجود به قريحته أو ما يفرضه عليه واقعه ليُثبت تلقائيّته في تجسيد مميّزات عصره ضمن كونيّة لا حدود لمجالات تجسيم مواضيعها، في محامل وأدوات فنيّة وتقنية لا تتناسى الواقع وإن اختلفت معالمها تحت رموز لونيّة أو خطيّة. لكنّنا نلاحظ كذلك مدى التّطور الهائل وعمق التّحوّلات التي طرأت على المادّة عموما وعلى العناصرالأربعة خصوصا، عندما نتأمّل المسافة الزّمنية التي أطرت التّقدم العلمي النّظري و التّطبيقي فمن المادّة الطّبيعيّة المحسوسة [illegible] والأتوم والنّوترون إلخ. . . نشأت اختراعات جديدة واكتشافات عديدة مذهلة.

الخاتمة :

إزاء هذه التّحولات الدّقيقة العلميّة والصّناعية، لا يمكن للعناصر الأربعة إلاّ أن تواكبها في تلاؤم يستوعب هذا التّطور، كما أنّه لا يمكن للمواضيع والمضامين التي يتناولها الفنّان التّشكيلي إلاّ أن تساير التّسارع في المضامين والأدوات والمحامل التي آلت إلى الصّغر أحيانا حيث أضحى الكلّ محمولا في قرص مغناطيسي لا يكاد يرى على شاشة تتلاشى مساحتها أمام توسع العلوم في تنوّعها وعمق مشاربها. فكيف إذن التّعامل مع هذا التّناقض بل التّسابق بين العلوم ومضامينها وبين التّقنية وتطبيقاتها ؟ ماذا يمكن للفنّ التّشكيلي أن يفعل وإلى أي مدى يمكنه أن يكون متّصلا بواقع الحياة؟ وكيف للعناصر الأربعة أن تكون(حاضرة) في خضمّ هذه التّفاعلات اللاّمادية إن لم ترتق هي الأخرى إلى مستوى هذه التّحوّلات ؟

[illegible] لتعاملات كلّ التّيارات مع العناصر [illegible] لطبيعيّة قواسم مشتركة وإن تباينت طرق [illegible] إنّ كل الأعمال الفنيّة، مهما كان [illegible] من تدخّل أحد العناصر أو جلّها [illegible] في مكوّنات العمل الفنّي من حيث عناصره التّشكيلية، سواء بالحضور المادّي الملموس أو عن طريق عامل رمزي يحيل إلى تلك العناصر، تلميحا أو تصريحا، من خلال خصائصها الكيميائيّة أوالفيزيائيّة التي عملت فيها يد الفنّان وفكره بواسطة أدوات لا تخرج هي الأخرى عن حصيلة إبداعات مادويّة أصلها العناصر الأربعة من ماء ونار وهواء وتراب، ومرجعها في خصائص مكوّناتها ومعجزات فعالياتها ونتائج توظيفها تعود إلى استلهام الطّبيعة. لذلك يمكن الاعتراف بأن لا مخرج عن الطّبيعة أبدا ولا مرجع إلاّ إليها، لكن يبقى الإبداع والقدرة على الاستلهام منها شكلا ومضمونا هوالتميّز. ففي حسن تدبّر العناصر الأربعة مستقبل البشريّة، وفي ذلك أيضا ضمان تطوّر الكون وديمومته. ولكن الفناء والإندثار لكلّ ذلك هو رهينة الخطأ أو سوء التّصرف في ما يسمى بالعناصر الأربعة الطّبيعيّة: الماء والنّار

والتراب والهواء، أو نتيجة تأثير الزّمن أو المناخ أو طغيان أحدها على البقيّة طغيانا وحشيّا ساحقا، «فالكون موجود، خلق إلهيّ من الماء والهواء والتراب والنار، يرتكز النّظام الكوني على العناصر الأربعة»(9). ومن ثمّ فالكون مرتبط شديد الارتباط بالعناصر الطبيعيّة الأربعة، فهي أساس نظامه وأيّ إخلال في أحد هذه العناصر يؤدّي إلى الدّمار، وهو ما دفع بالفنّانين، وخاصّة في الفترة المعاصرة إلى الاهتمام بها والبحث في سبل حمايتها وإبراز أهميّة العناصر الطبيعيّة في التّوازن الكوني، وهو ما تبيناه خاصة في «فنّ الأرض» حيث وعى فنانوها بالخطر الذي قد يداهم الطّبيعة وبحثوا في كيفية تفديه وفق أعمال فنيّة قد تكون رمزية في مضمونها وقد تكون بسيطة في مكوّناتها لكنّها تحمل في طيّاتها رسالة قد يلوّنها الفنانون بألوان طبيعية تزيد في تأكيد جمال الطّبيعة وما تحمله من مؤثّرات طبيعيّة كالحرارة والضوء والتي هي موجودة أصلا في الطبيعة ومن خصوصيات عنصر النّار، أو كالبرودة والرّطوبة والتي هي من أبرز خصوصيات عنصر الماء، والامتداد والخفّة اللاّمادية في عنصر الهواء، والحياكة والثقل والارتكاز من عنصر التراب. كلّها مفاهيم اعتمدها الفنّانون في أعمالهم لتبرز مدى تأثرهم بالعناصر الطّبيعيّة الأربعة: الماء والتراب والهواء والنّار حيث اعتنوا بحضورها المادّي واللاّمادي باحثين في إحيائها وإخراجها من بوتقة الأسطورة والخرافة لترى النّور من خلال أعمال تعدّدت وتنوّعت لتصل بها إلى مرحلة اللاّمادة فتحضر بصفاتها وخصوصياتها متعالية عن حضورها المادّي.

* صور المقال وفرتها الكاتبة

الهوامش والإحالات

1) [illegible]

2) السيوني (محمود)، «الفنّ الحديث»، مركز الشّارقة للإبداع الفكري، هلا للنّشر والتّوزيع، مكتبة العود [illegible] ص [illegible]

[illegible] نفس مرجع، ص[illegible]

4) [illegible] في رحاب التّكنولوجيا»، مجلّة الحياة الثّقافية، عدد 184، وزارة الثقافة، تونس، 2007 ص30.

5) السيوني (محمود)، «الفنّ الحديث»، ص20.

6) نفس المرجع، ص45.

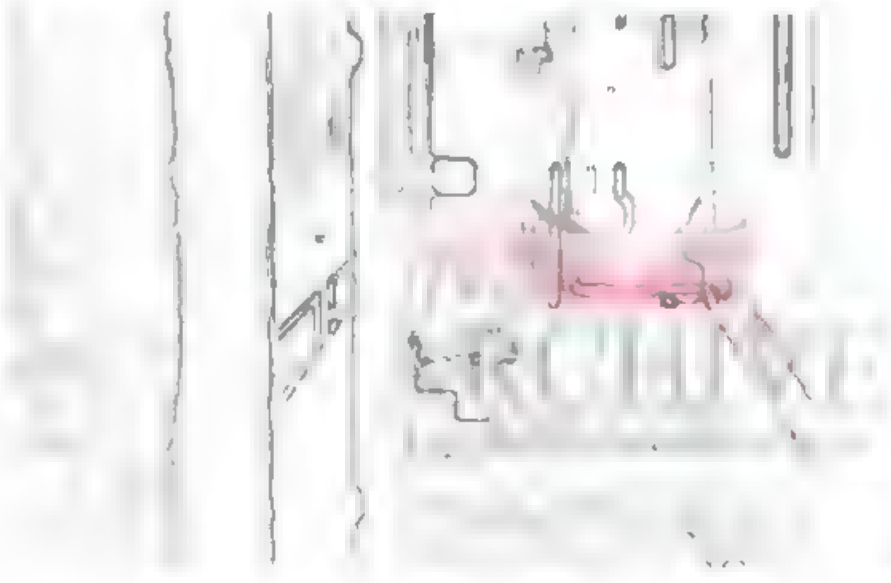
7) Dr Mi R [illegible] Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain Larousse, Espagne, octobre 2008 p 37

8) IBID p.493

9) C [illegible] Dunes Marie Hélène [illegible] terre et eau [illegible] le feu [illegible] vers le marbre dans une pratique de potier, directeur du D.R A TEYSSEDRE Bernard Tunis, 1986-1987.p.9

من جماليــات الفنّ المعمــاري التّونسي

[illegible] / [illegible] معماري تونسي



■ تقديم

البلدان قد يكتب تاريخها المؤرخون وقد تكتب تاريخها بنفسها على واجهة مبانيها، فالفن المعماري بمثابة الرسائل التي تحمل صورا حضارية وعينات ثقافية، يرسلها العصر الحاضر إلى العصور اللاحقة. وكم أخبرنا هذا الفن عن أناس لم تصلنا عنهم كتب ولا أشرطة، ولكن ما بقي من آثار منازلهم يرينا اليوم رؤيا العين كثيرا ممّا كان يهمّهم في حياتهم ومما كان يثيرهم ويؤنسهم. فكأننا، مع كل ما نبذله في سبيل تشييد مساكننا، نبني للتاريخ. ولكن ذلك لا يستنقص من أهمّية الفن المعماري شيئا، بما أن المساكن هي أساسا سكنٌ لنا وأنصار يستطيع أن نحسّ فيه جزءا من ذاتنا وقيمنا وقيمتنا.

من المعلوم أن المنازل التونسية المعاصرة تتّسم بطابع معماري مميّز، تطغى عليه مجموعة من العناصر التشكيلية المألوفة، مثل القوس والعمود. وفي هذا المقال بسطة لخصائص بعض هذه العناصر وقراءات لأوجه جمالها، وذلك ليس من وجهة نظر هندسية فحسب، بل كذلك ضمن الإطار التاريخي الذي نشأت فيه هذه العناصر. ولا يهتم المقال بمبتكري العناصر التشكيلية بقدر ما يهتم بتطوّرها عبر تاريخ الفن المعماري التونسي وبدلالاتها وقيمتها الفنية. فعندما نتحدث عن عنصر تشكيلي لدى فن معماري معين،

كأن نقول مثلا العمود الروماني أو القوس الأعمى، فذلك يعني أن ذلك عن قد شهر ذلك لعنصر، دون أن يكون بالضرورة هو الذي ابتكره

العوامل المؤثرة في الفن المعماري :

إنّ سكان المدن التونسية التي تقع على ضفاف البحر لا يسكنون اليوم منازلهم في شكل قوارب ورغم أن هذا الشكل قد يصادف حينا، لأنه لم يصر إلى اليوم نمط فني يتحدد في هندسة المنازل إذن ليس الموقع الجغرافي هو العامل الوحيد الذي يحدد النمط المعماري، بل هناك مجموعة من العوامل الأخرى من بينها

أ) عامل التوارث

يوجد في الفن المعماري عناصر تشكيلية تأخذها الأجيال بعضها عن بعض، مثل [illegible] كعنصر أساسي إلى جانب القوس [illegible] لموروث قد يعتمد على امتداد [illegible] يصبح عبر الزمن، بأن تتوقع أشكاله [illegible] واستعمالاته وهذا الصح يعد [illegible] على الفن المعماري الطابع [illegible] ويعبر به عن قيمة معمارية أخرى

ب) التطور الاقتصادي

كلما كانت معداتُ البناء وموادُّ متطورة، كلما أمكن للفن المعماري أن يبتكر أنماط هندسية كانت بالماضي غير ممكنة وهذا العامل يبدو جليا في مثال حديث، وهو التداخل بين العمارة التونسية مباشرة إثر الاستقلال، والعمارة التونسية اليوم.

ت) مكانة المدينة

هنالك مدنٌ اتّخذت عواصمَ للأمراء، واشتهرت بقصورها وحدائقها ومثل هذه المنشآت لا تأتي بدمج عناصر تشكيلية بسيطة لتكتمل فتحتفظ الهندسة المعمارية هنا من قيود لبنائه، وتتمكن من إدماج عناصر فيه فريدة، قد تدمج يوما أيضا في المنازل، كما يُدمجُ النقشُ اليوم في واجهة كثير من المساكن، بعد أن كان حكرا على بناءات الفخمة

ث) موقع المدينة

للموقع الجغرافي تأثير على النمط الفني المعماري ففي المدن الساحلية مثلا يستعمل لون البحر الأزرق في الأبواب والنوافذ، في حين تعتمد واجهات البيوت في الواحات كثيرا لون وردة الرمال

ج) حاجيات المجتمع

الفن المعماري يعتمد في جزء منه على أسس [illegible] تعني بالأشكال ولكن لا يمكن إدماج [illegible] الفن المعماري لأن الفن المعماري [illegible] عن حاجيات المجتمع وقيمه [illegible] لا تتماشى وحاجاته وقيمه [illegible] الساحلية على ضفاف البحر، فإن [illegible] لا يستعمل اليوم في هندسة منازلهم، [illegible] المجتمع من وراء البيت هي أساسا الهدوء والاطمئنان، وليس الإبحار والمغامرة ولكن شكل الباخرة يستعمل مثلا في هندسة النزل، هذه التي تربطها بالرحلات البحرية علاقة وطيدة.

ح) العامل الذاتي

قد تولدُ في الفن المعماري تقنيات عناصرُ تشكيلية جديدة عبر تطوير الأشكال والمواد مثلا، أو كلما كان للمجتمع دافع للتعبير عن حاجة جديدة، يترجمها ويؤرّخها عبر فنه المعماري.

خ) الاقتباس

كما يمكن أن تقتبس عناصرُ تشكيلية من فن معماري

آخر إذا استحضرنا مع مقومات الفن المعماري المحلي فقد بقي الحجر الحرفي مثلا قليلا كثيرا في العمارة التونسية، لشبهه بالفسيفساء، التي كان للفن المعماري التونسي معها تجربة كبيرة.

بسطة حول تاريخ البلاد التونسية :

يوضع عناصر التشكيلية التي يستعمل اليوم في بناء المنازل السكنية في صفها التاريخي، يجب البدء ببسطة حول تاريخ البلاد التونسية. وقد أعدت هذه البسطة العرب القدامى في القرن 4 م والعرب الهلالي في القرن 11 م، إذ يعتبر لهما بالبلاد التونسية قيمة فنية عمرانية هامة.

استعمل الفينيقيون سواحل البلاد التونسية موانئ تجارية منذ القرن 9 ق.م. وتعتبر هذه الموانئ نواة العديد من المُدُن الساحلية. وتُوجد اليوم أمثلة لفن المعماري الفينيقي في منطقة كركوان بالوطن القبلي ويظهر من هذه الآثار أن النمط [illegible] كثيرا ما يعتمد على الحجارة [illegible] المحتشمة لإقامة الجدران [illegible] كما أنه كان من المعهود في ذلك [illegible] إلى عرف دون استعمالات مختلفة.

وإثر الحروب البونية، نشأت في القرن الأول ق.م والقرن 4 م، العديد من المدن التونسية، أحياء سكنية رومانية متطورة، بما كانت تحتويه هذه الأحياء من مختلف المرافق الحياتية، كالمسرح والحمام مثلا، ولما كان الأهالي يستعملون في بيوتهم من الرخام فسيفسائه فخمة، فإن جزء هام منها محفوظ إلى اليوم في المتاحف الأثرية. وقد كان الرومان يستعملون كثيرا الأعمدة الشاهقة والأروقة، كما يظهر ذلك مثلا في آثار قرطاج وسبيطلة. أما الفن المعماري البيزنطي، فيعتبر امتداد للفن المعماري الروماني، وذلك في الفترة بين القرنين 5 م و7 م. وقد بنى البيزنطيون أحياء سكنية على غرار الأحياء الرومانية واعتمدوا على حسب الأعمدة الرخامية والأروقة والفسيفساء عناصر تشكيلية جديدة ذات بعد مسيحي، كالرخام الملون وهو فسيفساء شفافة، يبدو أن في شفافتها رمز للتنوير.

وفي أواخر القرن 7 م، جاء العرب إلى البلاد التونسية. وكانوا يسمونها إفريقية دلالة على إفريقيا الرومانية. واستقر بها الأغالبة وأقاموا إمارة مستقلة عن الخلافة العباسية. وانشؤوا العديد من المباني ذات قيمة فنية مميزة، كربض المنستير والجامع الكبير بالقيروان وسور صفاقس وقصبة سوسة. واعتمدوا في فنهم المعماري، إلى جانب مساهمتهم الذاتية، على عناصر رومانية وبيزنطية وعباسية أيضا. فاستعملوا الأعمدة الرومانية والبيزنطية وأبراجا تشبه الأبراج المعروفة في القصور العباسية. كما أدمجوا شكل قوس جديدة واعتمدوا النقش على المساحات المسطحة والمتسعة [illegible] (الصورة 1 أ ب و1 ث).

وفي القرن 10 م، تولى الفاطميون الإمارة، واتخذوا من المهدية عاصمة. وكانوا يهتمون كثيرا [illegible] بالفن المعماري، كالنقش والخزف [illegible] ذلك مثلا في [illegible] ممدوح [illegible] في [illegible] لذي لم يكن معهودا [illegible] (الصورة 1 ج). وبعد توليهم الإمارة بين القرنين 10 م و12 م، اعتمد البربر في فنهم المعماري كثيرا الزخرفة بمساحات محددة ومقعرة (الصورة 1 ت). وكانوا يقسمون واجهة المبنى إلى مناطق مختلفة، يحتوي كل منها على مجموعة من الأشكال الهندسية المتجانسة. ويظهر النمط البربري في واجهة متحف قلعة سوسة مثلا (الصورة 2) أو واجهة الجامع الكبير بصفاقس.

وفي القرن 13 م، نشأت بنوية مختلفة عن البنوية الموحدية، واستقرت بالبلاد التونسية. وقد أنشأ المختصون بعدد من المدارس التي جمعوا في هندستها مختلف العناصر التشكيلية المعروفة آنذاك، كالأعمدة التاريخية والأقواس والحصة المصحوبة بمحاط بروق والمعروف من الزيادات الأعلى. كما اعتمدت في العمارة

الحفصية أنماط أندلسية ومغربية. وفي العهد العثماني الذي يتواصل من القرن 16 م إلى حدود القرن 20 م، أصبحت الهندسة المعمارية تتمثل في زخرفة واجهات الصحون، وخاصة باستعمال النقش والجليز الخزفي.

وزمن الاستعمار الفرنسي، كانت المباني تُشيّد حسب نمط معماري فرنسي مبسط. ومازال عدد كبير منها موجود إلى اليوم، خاصة حول أسوار المدن الساحلية وبالقرب من شواطئ البحر. ويظهر من هذه البنايات العناصر التشكيلية التي كانت تُعتمد آنذاك، خاصة شكل المباني المكعّب والنوافذ المشاهقة والزخارف التي كانت تُجعل حول الأبواب والنوافذ. وبعد الاستقلال إلى اليوم، شهد النسق المعماري التونسي تطورا ملحوظا من حيث الأنماط الهندسية وأساليب البناء ومواده. وقد دعم اعتماد عدادات وقواعد فنية مشتركة في البناء هذا التطور.

أنواع المنازل التونسية المعاصرة

من الخصائص الفنية للمنزل التونسي يمكن تقسيم أشكال المنازل التونسية المعاصرة إلى ثلاثة أصناف أساسية:

1 - الديار المتكاتفة (الصورة 3أ)

لا توجد في هذه الديار ثغرات سوى أبواب وأزقة وهي موجودة بداخل الأسوار وفي نواة المدن. وهي أسوار في حد ذاتها، لأن واجهاتها تتكون من جدار شاهق. وعادة ما تُبنَى غرفُ المنزل حول صحن. وبما أن واجهات هذه الديار منبسطة، وبالرغم من وجود اختلافات جزئية في شكل الباب الرئيسي مثلا أو عدد النوافذ، فإن المنظر العام لهذه الديار متجانس، خاصة إذ كانت المنازل متعهدة بالصيانة والتجديد. وتسمى هذه الديار أيضا بالديار «العربي»، خاصة لاعتمادها هيئة الأسوار وعنصر الصحن المركزي. وقد استمر اعتماد هذا النمط في البناء إلى حدود الاستقلال. كما تمّ اليوم ترميم العديد من هذه المنازل وإجراء واجهاتها في أشكال جديدة مازالت تعتمد هيئة الأسوار، ولكنها تشرق بأنماط حديثة من التلوين والزخرفة.

2 - الديار المتجاورة (الصورة 3ب)

مع تطور عدد السكان وتوسّع العمران حول نواة المدن، أصبحت المنازل في السنوات التي تبعت الاستقلال تُبنى على مساحات أكبر من مساحات الديار المتكاتفة. وكان المنزل ذا هندسة بسيطة ويقتصر عادة على طابق أرضي محاط بحديقة ثم بجدار خارجي، بحيث تجاور هذه المنازل بعضها بعضا في غير تكاتف. وسميت هذه المنازل أيضا بالدور «السوري»، نظرا لنمط بنائها المأخوذ عن المنشآت الفرنسية. كذلك، تُبنت هذه الديار بأكثر من طابق. فكانت الدار تسمى أيضا «بالفيلا». وهذه الديار [illegible] النمط المعماري المعتمد في الثلاثين [illegible] بعد الاستقلال. إلا أن هذا النوع [illegible] في الثمانينات والتسعينات في [illegible] حمالية. إذ تحتمل هذه المنازل بحجم [illegible] البناء العلوي. فكانت النتيجة أن تكوّن في كثير من الأحياء السكنية البناءُ الركاميُّ.

3 - الديار الحديثة (الصورة 3ج)

هذه الديار بنيت في الثلاثين سنة الأخيرة على عقارات مقسمة ومخططة من حيث المرافق التي يحتاجها البيت الخاص. وتمتاز هندسة هذه المنازل بطابع فني متميز، كثيرا ما يستعمل عناصر تشكيلية تراثية. وهذا الطابع هو وليد التجربة التي اكتسبها المعمار التونسي منذ الاستقلال إلى اليوم. وتختلف هذه الديار عن الديار المتجاورة من حيث الطابع الفني واتساع الأبهاء التي توجد فيها وعدم تحميلها بناء ركامي.

واعتمادا على هذا التصنيف، فقد يُتوقّع أن تحتفظ

لمعمار التونسية مستقبلا بالغ الغنى، وأن تبقى العناصر التشكيلية التي تُستعمل اليوم في الهندسة بفضل الخصوص الشكل والمادة، ما يدعم تبلور أشكال ومظاهر جديدة للعمران التونسي.

بعض عناصر الفن المعماري التونسي الحديث :

1 – القوس

للقوس – و للعمود أيضا – وظيفة أساسية في البناء، وهي دعم [illegible] وهذا يأتي من الناحية الجمالية [illegible] جميع [illegible] من [illegible] و الجمال [illegible] فإن القوس و العمود موجودان في الفنون المعمارية القديمة و الحديثة على حد سواء وتعرف في كل أنحاء العالم. وإذا استعمل القوس [illegible] أيضا عنصرا للتعبير عن [illegible] الاتجاهات و قيم تختلف [illegible] لا نجد كل العناصر التشكيلية [illegible] المعمارية نفس الطريقة والكثافة.

يعتبر القوس شكلا ثنائي [illegible] يحتوي في نفس المستوى وهو شكل [illegible] أخرى بداخله أو مجرد الفراغ، كفتحة الباب مثلا. و القوس الدائري شكل منسجم، لأن له في كل نقطة من محيطه نفس الانحناء وهو، إلى جانب هذا، عنصر بسيط على عكس عنصر النقش الذي يحتوي على تراكيب معقدة. وهذه البساطة هي التي تجعل القوس مروق للعين، لأنها تتوقعه بسرعة وبسهولة كذلك يعد القوس من الأشكال التي تفتح نحو الأسفل، على عكس السقوف المنحنية مثلا التي تنوي نحو الأعلى. وهذا الاتجاه يضفي على القوس طابع الهدوء. هذا ويحتفظ القوس بهدوئه وانسجامه حتى في أحجام كبيرة، ويعتبر، بذلك، عنصرا تشكيليا هاما في البناءات الصغيرة و الضخمة على حد السواء. كما توجد القوس أشكال عديدة مثل القوس الدائري والقوس البيضوي (الصورة 4)، و استعمالات عديدة سواء في واجهة الممرات أو في داخلها. كما أن القوس شكل صامد ممتاز. وفي ذلك رمز للحماية. وكون القوس يجمع بين الساعة و الانسجام و الهدوء و الحماية، يجعله من أجمل العناصر التشكيلية في الفن المعماري التونسي.

2 – العمود

خلافا للقوس الذي فيه معنى الانسجام والسكينة، فإن العمود – بكونه عنصرَ رفع – يرمز إلى القوة والضخامة والصمود. وهو أحادي البعد، لأنه يستطيل في اتجاه واحد. ويُستعمل أيضا كعنصر فني، تتركب عادة من القاعدة والجذع والتاج (الصورة 5). ويتخذ العمود وجوه أشكال وزخارف مختلفة. فيمكن أن يكون جذع العمود شبيه و غليظ. وقد يكون [illegible] هذه الخاصيات يكمن الفرق بين الأعمدة [illegible] مختلف الفنون المعمارية. فيستعمل [illegible] مثلا كالعمود الزيتي من حيث [illegible] الجذع. ووفقا لرمز القوة، يجدر [illegible] في واجهة الممرات، أن يكون جذع العمود [illegible] يستعمل العمود في العمارة التونسية [illegible] الرئيسي

3 – القوس المرتكز على الأعمدة

إن القوس المرتكز على عمودين كثيرا ما يستعمل في شتى الفنون المعمارية. وقد يستعمله الأهالي في واجهة المباني، كواجهة رباط سوسة مثلا. ويُعتمَد اليوم بكثرة في واجهات الممرات. فكأنما أصبح الاستعمال الغير المجدي نموذج في واجهات بمثابة طابع الذي تتميز به الممرات التونسية عن غيرها من الممرات.

4 – النقش

النقش هو عنصر فني راق، ولكنه معقد التركيب وقد يتطلب فهمه جهدا كبيرا. فالنقش مثل الموشحات

الموسيقية التي لا تستوعبها الأذن بسهولة، لأنها تحتوي على تراكيب معقدة، حتى وإن كانت هذه التراكيب دورية. وقد استعمل الأغالبة النقش على الرخام وعلى الحجر، وخاصة على المساحات المسطحة والمتسعة. وهذا النقش المسطح مازال معتمدا إلى اليوم في واجهات المنازل. وكان الأغالبة يعتمدون كذلك النقش على شكل شريط يحيط بالباب أو بالنافذة لإبرازهما. وهو في هذه الحالة أيسر في الفهم وأنجع في التعبير.

وقد عرف النقش على الرخام في البلاد التونسية منذ الرومان والبيزنطيين. ولكنه لم يعط النكهة لذلك يستعمل لون الحجر المنقوش والمعروف بحجر دار شعبان، نسبة لمدينة دار شعبان بالوطن القبلي. وقد كان للأندلسيين دور في نشأة هذه الحرفة، بعد أن استقر بعدد مهم بالوطن القبلي [illegible] الحضرية والعثمانية. وكثير من النقوش [illegible] في البلاد التونسية، نجدها [illegible] مثلا في ساحة الأسود بقصر الحمراء بغرناطة، وهي أقرب بطابع الأندلسي منها للطابع [illegible]. والحجرُ المنقوش اليوم في ورشات [illegible] في واجهة المنزل إدماجا، حول الباب أو النافذة مثلا.

5 – الحجر الطبيعي

كان الحجر الطبيعي كثير الاعتماد في بناء المنازل بالبلاد التونسية. وبعد الاستقلال، صار يعوض أكثر فأكثر بمواد بنائية مصنعة. هي أحسن بكثير، ولكنها لا تضاهيه خصائص طبيعية وفنية. وقد عرف البيزنطيون والرومان تقليم الحجر الطبيعي واستعماله في شكل مكعبات. وكان الأغالبة قد واصلوا اعتماد الحجارة الطبيعية المصقولة في البناء، وكانوا يستعملونها أيضا كعنصر فني في واجهة المنازل لتأطير الأبواب والنوافذ، كما يبدو في الصورة 2ب. وهذه العادة في تأطير الأبواب والنوافذ نرى اليوم في كثير من واجهات الصحون العثمانية. وقد تكون المكعبات المحيطة بأبواب الواجهة ونوافذها بعض من الرخام (الكدال) والمنظر هو كذلك من العناصر الفنية المتجهة التي تمكن من إبراز الأشكال على الواجهة ومن تهيئة مساحات خاصة لالحاق النقش أو الخبير الحرفي، والحد من مساحات الزينة من شأنه أن يجعلها أيسر استيعابا وأكثر مفعولا.

6 – النافذة المتوأمة

عُرفت هذه النافذة في البناءات الأغلبية. وتتكون من قوسين يرتكزان على ثلاثة أعمدة. وقد تبنى بعض الأعمدة أو جميعها. وبالنافذة المتوأمة هيئات مختلفة. فقد يعتمد على سطح العمود أن يتسع القوس ويتسعه، وإن يرتفع الأعمدة ومرتفعها. فتكون الهيئة العامة عندها إما هادئة وإما مستعرضية. هذا وقد [illegible] زمن الاستعمار الفرنسي وبعده [illegible] ذات أجزاء بلورية داخلية وأجزاء خشبية خارجية [illegible] لها في [illegible] لتحديثه [illegible]

القبة

القبة من وجهة نظر رياضية، هي الشكل الذي يرسمه القوس، عندما يدور دورة كاملة حول محوره العمودي، لذلك يتصل على القبة ما قيل عن خصائص القوس أيضا. وفي حين أن الأعمدة والأقواس يمكن أن تجعل في واجهة المنزل، فإن القبة تعد من العناصر التي لا تتعلق إلا بالمسجد. ويصر بوجودها في مكان مرتفع، فعندما ينظر إليها من أسفل إلى أعلى، وخاصة إلى وجهها الداخلي، الذي يمنح مساحة إضافية لإدماج الزخرفة بالنقش والنوع. والقبة، على عكس القوس والعمود، شكل ثلاثي الأبعاد. وقد تصغر وكأنها تريد أن تجمع كل ما وجد تحتها في نقطة واحدة، وهي قمتها. ولذلك قد لا تناسب القبة مع فضاء ليس فيه بعد الجمع. ولكنها قد تتلاءم مثلا مع قاعة للاستقبال أو للجلوس أو مع البهو الذي يحتوي مدرج المنزل

كما أن من المنازل الحديثة ما يستعمل القبة هرمية الشكل. وإلى جانب بعده الجمالي، فإن هذا النوع من القباب هو ضرورة هندسية، تنتج عن كون قاعدة القبة رباعية الأضلاع. وتُكسى القبة الهرمية اليوم في المنازل التونسية غالبا بالقرميد، كما يظهر ذلك مثلا في قصر الحمراء بغرناطة، ما يجعل أصولها في البلاد التونسية أقرب إلى الأندلسية والمغربية منها إلى أهرام مصر.

8 – السور

تُوجد اليوم منازلُ يحاكي جدارها الخارجي شكل السور ارتفاعا وانبساطا. وقد يعلو الواجهة أو الجدار الخارجي شريطٌ من المسننات أو من القرميد. وإذا كان التأطير هو مجرد طوق منبسط حول الأبواب والنوافذ، فإن هناك من المنازل الحديثة ما يجعل حول الباب الرئيسي بناء سميكا في هيئة أبواب الأسوار. ومن العناصر التشكيلية المعتمدة اليوم والمستنبطة أيضا من السور هي الأبراج، التي [illegible] الأسوار كمحطات للمراقبة، ولكن لها كذلك وظيفة الأعمدة التي تضمن تماسك السور [illegible] يكون السور بسبب امتداده وارتفاعه بمثابة الورقة في مهب الريح. وتستعمل الأبراج اليوم في المنازل الخاصة لاحتواء مدرج المنزل مثلا. وقد يغطى البرج بقبة مكورة أو هرمية، حسب شكله المدور أو المربع. كذلك عرفت الأسوار والقلاع بالبلاد التونسية البرج السداسي الأضلاع، كالسقيفة الكحلة بالمهدية مثلا، حتى تتمكن مدفعية البرج من الرمي في اتجاهات متعددة. والشكل السداسي معتمد أيضا في المنازل الحديثة. ويجمع النمط الهندسي المستنبط من الأسوار – إذا كان طبعا متقنا في التخطيط والإنجاز – بين الجمال والمحافظة في نفس الوقت.

9 – الفسيفساء والجليز الخزفي

اعتُمدت الفسيفساء في البلاد التونسية منذ العهد البوني، وتكثف استعمالها في العهد الروماني. أما اليوم، فلا تُستعمل الفسيفساء بكثرة في المنازل. وهي عنصر فني منبسط، بات استعمال الألوان فيه زينةً ودعما في نفس الوقت، حتى يتسنى تمييز أدق جزئيات الصورة. في حين أن النقش ليس في حاجة إلى هذا الدعم. أما الجليز الخزفي، الذي له جذور شرقية وأيضا جذور أندلسية ومغربية، فهو اليوم كثير الشيوع في المنازل وعلى واجهاتها. ويعتمد مثل الفسيفساء على عنصر اللون. وكثيرا ما يستعمل الجليز الخزفي اليوم في بيت الاستحمام، كما كان الرومان يستعملون الفسيفساء في حماماتهم.

10 – «البرمقلي»

البرمقلي كلمة دارجة أُخذت من اللغة التركية. وكانت تستعمل في أواخر العهد العثماني للتعبير عن نموذج لزخرفة الزرابي، والذي كثيرا ما يتخذ شكل [illegible] ثم استعملت الكلمة أيضا في البناء، للدلالة على نوع من الزخرفة، التي اعتمدت زمن الاستعمار [illegible] في قطعة مستطيلة الشكل في [illegible] على ثقب متراصفة أو متداخلة، [illegible] والمربعات مثلا، يمكن للضوء والهواء أن ينفذا خلالها (الصورة 5ج). وقد تغلق هذه الثغرات بقطع من الزجاج الملون. ولكن استعمال البرمقلي في الواجهات قد تراجع.

11 – الشرفة

تعد الشرفة من أجمل العناصر في البيت الحديث. إذ تستعمل كإطار فني لإدماج العديد من العناصر التشكيلية، كالأعمدة والأقواس مثلا، و لإيواء النبات أيضا. وتُوجد للشرفة أشكال عديدة. فمنها ما ينتأ عن مستوى الواجهة، ومنها ما يقف عنده. ومنها ما يمتد على عرض المنزل، ومنها ما يقتصر على ركن منه. ومنها ما يُجعَل في أعلى طابق فيكون أكبر مساحة. كما توجد العديد من الجزئيات الأخرى المتعلقة بهندسة الشرفة مما لا يمكن هنا التعرض إليه بإسهاب. ولكن

من الجزئيات الهامة هو الحاجز الذي يحد الشرفة من الأمام (الدرابزين). ويتكون الحاجز من عارضة أفقية ترتكز على مجموعة من القوائم المصطفة، التي تدعى في اللغة الدارجة أيضا بالعصافير، نظرا لاصطفافها (الصورة 5ح). ويُستعمل الحاجز بنفس هذه المكونات كذلك في المدرج، لحمايته من جانب أو من جانبين. ويمكن أن يكون الحاجز مدورا، إذا استعمل في شرفة ذات حافة مدورة، كالتي اعتمدت مثلا في المباني التونسية ذوات الطابع المعماري الفرنسي. أما في المنازل الحديثة، فكثيرا ما تعتمد الحواجز الحديدية والمعدنية والحواجز المصنوعة من الحجر المنقوش

12 - الصحن والرواق

الصحن هو فضاء واسع وسط المبنى، يكون عادة مستطيل الشكل وغير مسقوف. أما الصحن المدور فلا يعد من الأنماط المعهودة في الفن المعماري التونسي. ويحاط الصحن عادة بشريط مسقوف وهو الرواق. وقد يطل الرواق على الصحن عبر [illegible] أعمدة. ويلتصق الرواق على امتداد [illegible] إما بالمبنى أو بالجدار الخارجي. وهذا هو شكل الرواق المعهود في الفن المعماري التونسي والذي يوجد في كثير من المنشآت الأغلبية. كما تتعلق بهندسة الصحن والرواق العديد من الجزئيات التي لا يمكن هنا التعرض إليها بعمق. وكما ذكر آنفا، فإن الصحن كان من عناصر الديار المتكاثفة الأساسية إلى حدود منتصف القرن العشرين. وكانت تبنى حوله غرف الدار. أما في الديار الحديثة، فقد اتخذ الصحن أشكالا جديدة، مثل الفناء أو الحديقة وغيرها من المساحات غير المسقوفة، التي لا غنى لكثير من العائلات عنها اليوم. هذا ويُجعل الرواق في المنازل الحديثة أحيانا في واجهة المنزل. وقد تطغى أعمدة الرواق باستطالتها على المنظر العام للواجهة، فتضفي على الرواق هيئة استعراضية. وقد تطغى أقواس الرواق على منظر الواجهة، التي يغلب عليها آنذاك الهدوء والانسجام (الصورة 5ت).

13 - اللون

لا يمكن لهندسة المنزل أن ترتكز فقط على اللون، لأنه غير دائم. ولكن اللون يمكنه أن يدعم جيدا الأشكال التي تعتمدها الهندسة، بإبرازها أو لفت النظر إليها، كما توضح النقاط الحروف. إلا أن إبراز شكل قد يكون على حساب عناصر فنية أخرى هامة، بإمكانها أن تتلاشى. وهذا من إشكاليات استعمال الألوان. وقد كان اللون الأبيض والأزرق هما اللونان الأكثر استعمالا لطلاء المباني التونسية بعد الاستقلال. حتى أنّ العديد من المدن والقرى التونسية لتظهر من بعيد، وكأنها قطع من العاج المرصعة في حقول خضراء أو ترابية. وهذا من الجوانب الإيجابية للون الأبيض. ورغم أن المنازل اليوم تستعمل مختلف الألوان، فإن اللون الأبيض مازال ينعم بقيمة كبيرة.

14 - الخشب

[illegible] الخشب اليوم كمادة لصنع الأبواب و[illegible] من الخشب [illegible] تستعمل في الباب الرئيسي. أما استعمال الخشب المنقوش على مساحات كبيرة في الواجهات، فلا يُعدّ اليوم من الأنماط الفنية المنتشرة.

15 - الحديد

يُستعمل الحديد إلى جانب الخشب أساسا في الأبواب والنوافذ. كما تصنع اليوم وقيات من حديد تثبت على النوافذ، زينة وحماية وأيضا كقضبان تلف حولها الأعصان والورود. وصارت لحدادة اليوم تتفنن في صناعة هذه الواقيات بإدماج شتى الزخارف فيها. وممّا يجد اليوم أيضا انتشارا على الأبواب الرئيسية المصنوعة من حديد هو عنصر التفليس (الصورة 5ث). وهو رسم أشكال مختلفة فوق مساحة الباب، كالقوس مثلا، باستعمال الدبابيس. ورغم أن هذه الرسوم هي في الحقيقة مجرد إيماء لعناصر فنية قيمة ولكنها غير

موجودة، فإنها قد تُخلِّص منظر الباب بعض الشيء من الهيئة الحرداء والرتيبة.

16 – التتويج

كثيرا ما تلتقي واجهة المنزل مع سطحه في زاوية قائمة. هذا النمط كان كثير الاستعمال في المنازل التي شيدت بعد الاستقلال ولم تكن الزاوية القائمة شكلا منيعا ضد التأثيرات المناخية. فكانت واجهة مثل هذه المنازل يعلوها سواد عند حافتها العليا من جراء الرطوبة وتراكم الماء. لذلك يستعمل الفن المعماري التونسي الحديث عناصر تحمي حافة الواجهة العليا، مثل اجتناب الزاوية القائمة أو استعمال القرميد في شكل تاج محيط بالبيت. كما يستعمل القرميد كعنصر وقائي وجمالي على العارضة الأفقية للباب أو للنافذة (السكف). ولاستعمال القرميد في المنازل التونسية أصول أندلسية ومغربية، شأنه كشأن الجليز الحرفي وتوجد للقرميد اليوم أشكال وألوان وأحجام [illegible] فمنه السميك ومنه الرقيق، ومنه [illegible] بصطف.

17 – الأعمدة المعلقة

يعود استعمال هذه الأعمدة إلى ما قبل الاستقلال. وتوجد إلى اليوم في كثير من المنازل الحديثة، خاصة كسقف للشرفة أو فوق السطح (الصورة 5ب). وهي مجموعة من الأعمدة الأفقية المتوازية أو المتقاطعة، تعلق في مكان مرتفع، يجعلها ترمي بظلها على الشرفة أو على واجهة المنزل، كلما سطعت فيها الشمس. وقد يكون الظل قصيرا أو طويلا، ومستقيما أو معوجا حسب وضعية الشمس. فصورة الظل تتغير طوال النهار. وهذا من العناصر الفنية، الذي يستعين بالطبيعة لإضفاء الحياة على هندسة البيت. ويبدو أن هذه الأعمدة هي نمط روماني، على الأقل فيما يخص كيفية رفعها، لما عُرف به الرومان من الهياكل والأروقة العالية.

18 – الفن التجريدي

توجد في العديد من القصبات والأسوار الأغلبية ثغرات، كانت تستخدم لرَمي النبال. وتبدو هذه الثغرات اليوم وكأنها نوافذ تقف كليا في الخارج، وتثير لذلك شيئا من الغرابة حول مكان النافذة وقد اقتبس الفن المعماري الحديث هذا الالتباس، وأصبحت بعض واجهات المنازل الحديثة تدمج أشكالا مجردة من كل معنى واضح (الصورة 5ء). مما يضفي على هندسة المنزل نوعا من الجمال المبهم. وهذا عنصر فني متداول في هندسة الديار الحديثة، و في المنشآت العمومية أيضا.

19 – الفانوس

يُستعمل الفانوس اليوم كثيرا في واجهة المنزل، معلقا، مثبتا على جانبي الباب الرئيسي. وللفانوس دور [illegible] إنارة بالأساس، وهو في نفس الوقت عنصر [illegible] أن يدعم بشكله ولونه جمال المنظر العام [illegible]

ما هو المنزل الجميل؟

هنالك أنواع عديدة من الجمال. فهناك جمال التعقيد، بأن تدمج واجهةُ البيت من الأشكال والألوان والنقوش ما يبهر الناظر حد التحير. وهناك جمال البساطة. ولكن تحقيقه أمر معقد، إذ يحتم انتقاء عناصر تشكيلية والتخلي عن أخرى، وفق الفكرة التي تريد واجهة البيت تبليغها، عوض عن إدماج كل العناصر التشكيلية التي تسمح الواجهة باستعمالها. كذلك هناك من الجمال ما هو مرئي، كاستعمال المواد والألوان الجيدة مثلا. ومنه ما هو جوهري، بأن يكون لكل عنصر تشكيلي مُستعمل دلالتُهُ، وأن تنبثق من التقاء كل العناصر فكرة موحدة، تريد هندسة البيت أن تعبر عنها. كأن تنم هندسة البيت مثلا على أنها هندسة بسيطة محافظة، أو تجريدية مبهمة، أو فخمة متميزة.

هذا ونوجد أنماط فنية تروق لبعض وتستهجنها البعض الآخر لذلك يجب على البيت أن يبقى حظوة لدى أهله بالدرجة الأولى، وطبعه وإخراجه، ثم لدى الغير

أما بخصوص الأنماط الفنية، فيمكن أن نستعمل في هندسة البيت عناصر تشكيلية لها نفس الجذور التاريخية وكذلك جذور تاريخية مختلفة وكما نستعمل عناصر تشكيلية لها نفس الجذور، كالأعمدة العالية والأشكال المثلثة التي عرفت لدى الرومان، كما كانت الهندسة تقليدية وكلما مرت عناصر تشكيلية من عهود مختلفة، كما كانت الهندسة إبداعية كذلك يمكن القول إن **العناصر التشكيلية الشاهقة تقرب هيئة الواجهة من الطابع** الروماني وكل ما تكون وتستدل من العناصر، كالقوس والقبة مثلا، بدعم تصنيع الأعمدة أما المساحات المتسعة والمدنية والمكسوة بالرخام فتضفي على الواجهة الطابع الأندلسي ومزج هذه الأنماط [illegible] في نفس الهندسة لا يعد أمر صعب فيمكن [illegible] لأنه عند البيت التونسي والأقواس في [illegible] كتتويج لواجهته ولكن لصعوبته تكمن في [illegible] عامة مستحبة من خلال هذا المزج

المشاكل الفنية للبناء الحديث

هناك عناصر تشكيلية تدمج في هندسة المنزل ولكنها تكون محجوبة عن الرؤية، بحكم ارتفاعها مثلا والبرونز فكلها ليست موجودة كذلك قد تستهجن حشر عناصر تشكيلية في هندسة المنزل حشرا لمجرد ملء الفراغات، و تستعمل عناصر تشكيلية لغاية زينية فقط، دون أن تكون لها دور تعبيري كما توجد **أحياء تتباين منازلها تباينا شاسعا، حجما ونمطا، ما** قد يسيء للمنظر الحي العام ويظهر في هذه المشكلة حيث قيمة تستعمل عناصر تشكيلية وقواعد فنية مشتركة في البناء وأثر ذلك يجلب على جمال الأحياء فالفن المعماري يساعد على تحقيق الانسجام المعماري داخل الأحياء وفي المدن ككل، الذي هو جزء من الانسجام الاجتماعي وهذا يظهر بعد اجتماعي للفن المعماري

تطلعات مستقبلية :

الفن المعماري هو لغة تتغير وكلما وُجدت للمجتمع حاجةٌ جديدة، إلا وعُبّر عنها في هندسة مبانيه وهذه من العوامل التي يتطور عبرها الفن المعماري وقد يتطور هذا الفن تقنيا، بأن يوجد عناصر تشكيلية جديدة تعكس جوانب اجتماعية لم تكن في الماضي باهتمام كبير وقد يتطور الفن المعماري أيضا بتحسين مواد البناء ومعداته وأساليبه، ما يمكن من إدماج عناصر تشكيلية، لم يكن استعمالها في الماضي ممكنا

كذلك يُعتبر التخطيط من العناصر التي لها تأثير على مستقبل الفن المعماري وأنماطه هذا يتعلق بالأحياء التي تحتوي على مبانٍ لم تعد تحتمل التوسعة؟ كيف [illegible] هندسة الأحياء داخل الأسوار [illegible] وحسب أي نمط يمكن أن تبنى الأحياء [illegible] عدة مثل هذه الجوانب من شأنها [illegible] التوسع العمراني المفروض وأن تصمم [illegible] **فنا ومرافق حياتية وبيئة.**

حوصلة : أين تكمن جماليات الفن المعماري التونسي؟

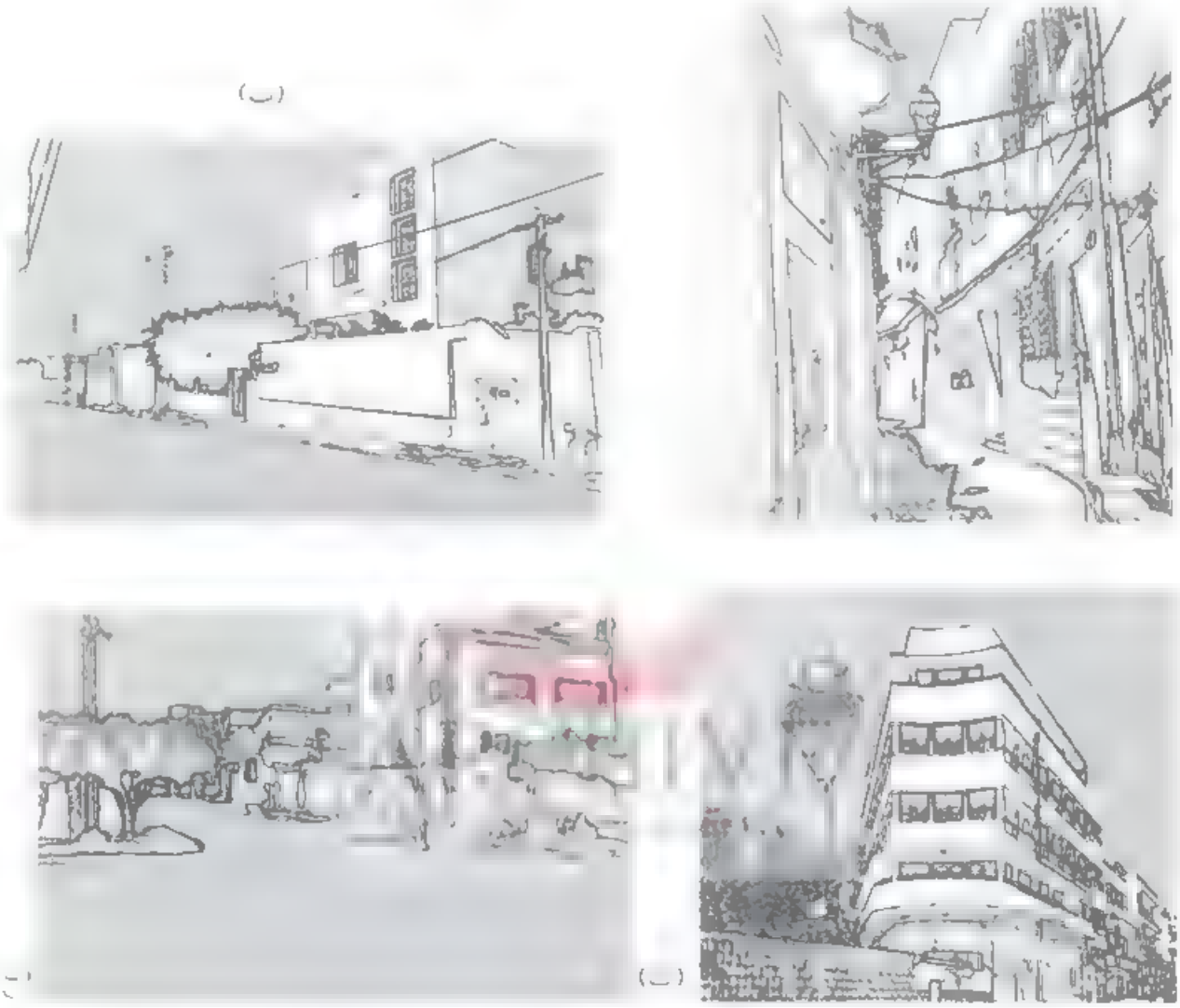
تكمن جماليات الفن المعماري التونسي في كونه يحتوي على مجموعة كبيرة من العناصر التشكيلية، التي تطورت وتصحت عبر قرون عديدة والفن المعماري التونسي لا يبقى اليوم، من وراء استعماله هذه العناصر، زينة فحسب ولكنه يربط باستعمالها أيضا مجموعة من المفاهيم فلو كان يبقى، من وراء إدماج عمود مثلا في واجهة منزل، للزينة فقط، لكان من الممكن أيضا رسم العمود على الواجهة رسما وذلك أيسر وأقل تكلفة ولكن للعمود أيضا معنى الارتفاع والصمود والتحدي فلا يمكن للعمود أن يرسم، لأن الرسم خيال ويتعارض مع ما يريد العمود أن يرمز إليه فالفن المعماري التونسي إذن، بإدماجه عناصره

التشكيلية جسدا لا رسما، هو فنّ قويٌّ في تعابيره.

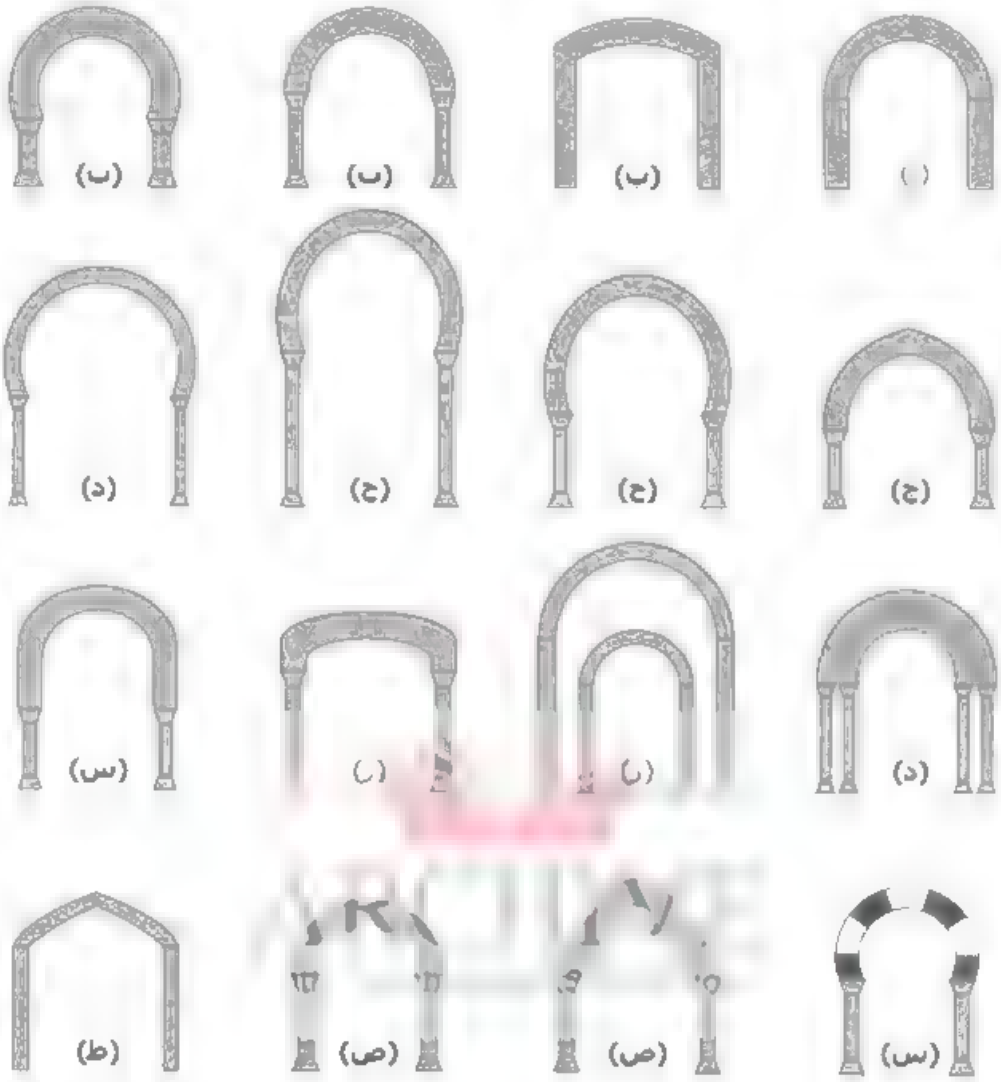
وتكمن جماليات الفن المعماري التونسي كذلك في كونه يزخر بالعناصر التشكيلية ذات الدلالات الهمية والجذور التاريخية العميقة، ما يجعله لغة غنية بالعبارات، تمنح سبلا عديدة لتطوير أنماط فنية جديدة. ويدعم الحفاظ على هذه العناصر وتطويرها التدريجي انسجام المدنِ العمرانيّ، الذي هو جزء من انسجام المجتمع. وفي كيفية تطوير هذه العناصر التشكيلية، وإدماج بعضها مع بعض، وتسخيرها للتعبير عن حاجيات المجتمع وقيمه، ومراعاتها لما تتطلبه المنشآت العمرانية من تقسيم وتماسك، تكمن التحديات التي تواجه الفن المعماري في المستقبل، والتي، إن هو واجهها وتغلب عليها، قد تصبح يوما من جمالياته.

الصورة 1 : في النمط الروماني، [illegible] (ا)، [illegible] الفوهي هنا مجرد وصل بين العمودين. فيظهر الممر بارتفاعه وضيقه فحما واسعا [illegible] الانعلاق، [illegible] في شكل حرف [illegible] وهو نمط زيري، كما توجد أعلى النافذة مساحة واسعة، حمل عليها الـ[illegible] (ث) المتكون من مربعات كبيرة. وهو مثال لنمط أغلبي. [illegible] توجد [illegible] دقيق (ج) وهو من [illegible] الفاطمية

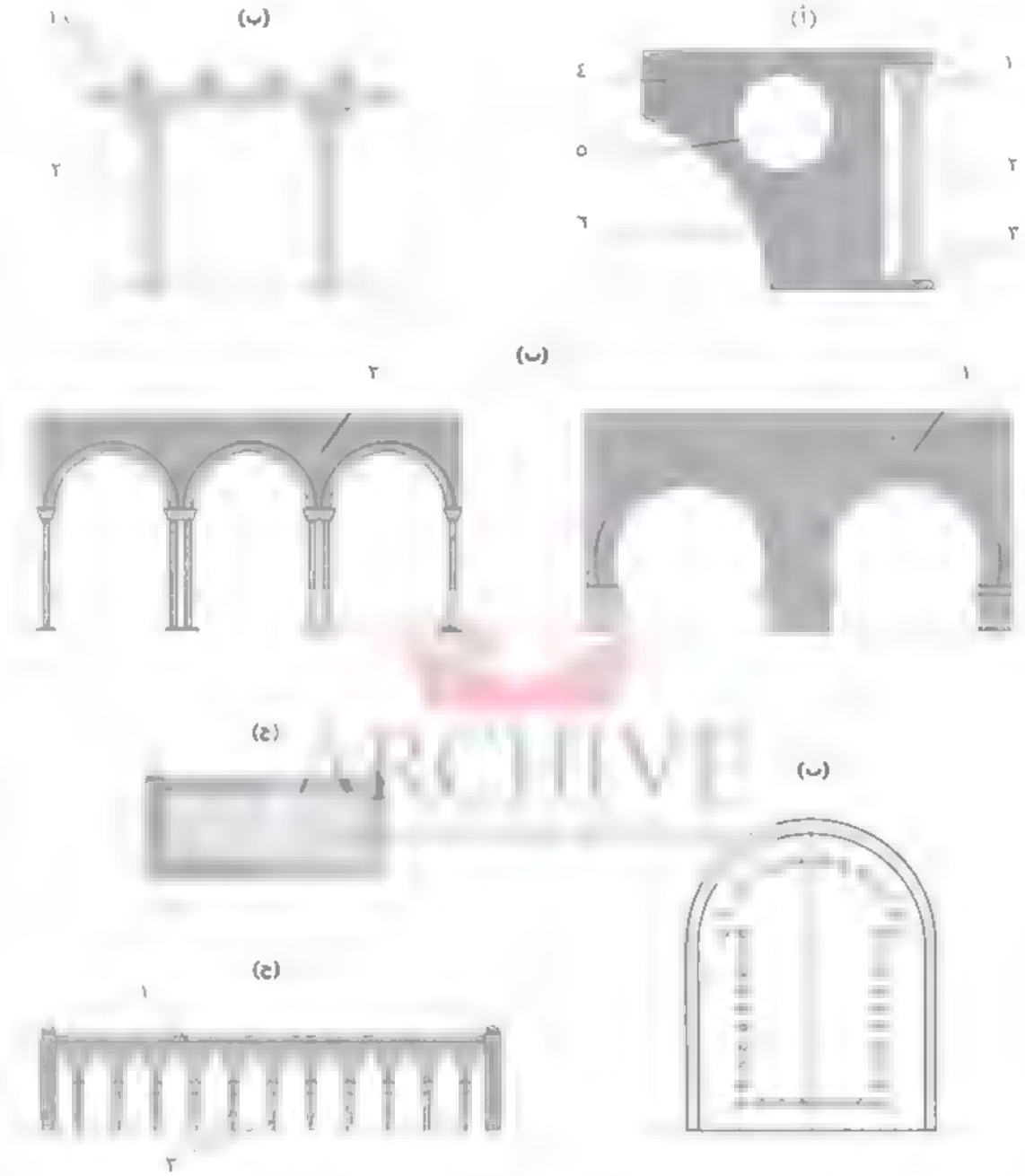
الصورة 2 : يظهر على واجهة متحف القبة بسوسة (ا) النمط الزيري في زخرفة المساحات المحدبة (القبة أعلى الصورة) والمساحات المقعرة (الصدفة وسط الصورة). كذلك تقسم الواجهة في الفن الزيري إلى مناطق مختلفة، تحمل كل منها نمط زخرفة خاص (منطقة الصدفة الوسطى ومنطقة الأقواس اليمنى ومنطقة الأقواس اليسرى التي تعلوها القبة). ويوجد في الصورة (ب) مثال لواجهة منزل زيرية، تحتوي على مساحة منبسطة محيطة بالباب. وتعلو ساكف الباب مساحة مزخرفة، تحمل جزءا من قوس ونقوش دائرية فاطمية.



الصورة 3 تتمثل المباني المتكاملة (أ) بواجهاتها المسطحة والمرتفعة وبوجود الأجزاء داخل الأسوار وتبرز في بواكي مدينة [illegible] بوسط العمران ثم الأسقف [illegible] يحتوي عدة على صحن [illegible] حديقة تنصب عن المبنى [illegible] (ب) مثلا في شكل [illegible] يوجد [illegible] من شاطئ سوسة ويبرز تأثير موقع المدينة [illegible] على نمطها المعماري [illegible] الحديث (ج)، فيدمج عناصر تشكيلية كثيرة نوعا، مثل [illegible] جهة المواصلة والمساحة



الصورة 4 أكثر الأشكال الأقواس اعتمادا في الفن المعماري التونسي الحديث، باستثناء الأشكال (ص) و(ط) (أ) قوس بسيط غير معمد (ب) قوس محدود، يجعل الممر أكثر اتساعا بالمقارنة مع القوس البسيط (ت) قوس معمد، يوجد في كثير من البنون المعمارية القديمة والحديثة القوس والأعمدة يملآن بوجهة نسب متقاربة (ث) قوس أعمى، يوجد على نصف دائرة، وبه عادة طوق عريض ويطغى مظهر القوس على الحظ العام (ج) قوس مكسور، يحتوي على قمة ضيقة يوجد مثلا في الأروقة العثمانية (ح) قوس بصوي (خ) قوس بصوي مرتفع يتزيده في ارتفاع الأعمدة على الطريقة الرومانية والبيزنطية، يتحد الممر فيه فخمة (د) قوس مرتفع ذو طوق رقيق يوجد في كثير من الأروقة العثمانية (ذ) قوس ذو أعمدة متدانية، يستعمل في كل جانب عمودين يحتضن مكان عمود حشو وقد يقف العمودان بوجه جانب الآخر أو لوجه جانب لآخر (ر) أقواس مزدوجة (ز) قوس شبه مسبو اذ لم يكن لإدماجه في هذا الشكل وظيفة معينة، فيمكن تعويضه بعارضة أفقية (س) قوس مستطيل، يمكن استعماله إذا كان العمود لا يتسع ارتفاعه طرفي القوس (ش) أقواس تمثيلية، غالب تونس وهو من الأنماط الأندلسية (ص) قوس مركب، وهو أيضا من الأنماط الأندلسية ويعد من الأنماط المعتمدة في البلاد التونسية (ض) قوس حاد (ط) قوس معقف



الصورة 5 عناصر تشكيلية مختلفة (أ) عنصر تجريدي ليس له معنى ثابت، يتركب من عمود متكون من تاج ا وجذع ـ وقاعدة د، وصفيحة ه تهدف مدورة، وقوس ن (ب) نموذج لأعمدة أقيمت معلقة ومتقاطعة ا، محمولة على أربعة أعمدة ا (ت) نماذج أروقة أروقة ا له صنع سكن بحكم انعلاق لأقواس أما أروقة ا فهي صنع استعراضي بحكم ارتفاع الأعمدة وكثافتها (ث) تقيس على باب رئيسي (ج) برمقلي وهو مثل لزخرفة ذات نماذج خشبية ويعتبر نادر الاستعمال في المدن التونسية الحديثة (ح) حاجز شرفة من الحجر، يتكون من عارضة أفقية ا وقوائم ب

المصادر والمراجع

1) Histoire générale de la Tunisie - Le Moyen-Age. M Massmoudi. Sud Editions, Tunis, 2008.

2) La Tunisie à l'époque romaine. Ammar Mahjoub. Edition Ibn Zaidoun, Tunis, 2004.

3) La Tunisie de l'époque [illegible] de l'époque des protectorats [illegible] Tunis, 201[illegible]

4) Tunis - Ville ottomane. Ahmed Saadaoui. Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2001

5) L'antique Hadrumetum. Neji Djelloul. Contraste Editions, Khézama Est, 2010

6) Dougga. Samir Aounallah. Contraste Editions, Khézama Est, 2010.

7) Carthage. Abdelmajid Ennabli. Contraste Editions, Khézama Est, 2009

8) Le monde des Ksours du sud tunisien. Ahmed Zaied. Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2006

9) Kerkouane. M'Hamed Hassine Fantar. Alif Les Editions de la Mediterranée, Tunis, 2005

الرّوايــة التونسيّــة والثّــورة : فداحــة الواقــع وإكراهــات القراءة

[illegible]

■ مدخل:

ظلّ التصــوّر الذي يقــرن الأدب الروائــيّ بالمجتمــع وحراكه فاعلا بقوّة في انتقال هذا الجنس الأدبيّ الجديد إلى البيئة العربيّة، وفي تقبّل القارئ العربــي للنصــوص الروائيّــة الأولى، وقد ساهمت الملابسات الحضاريّة (أعني حركات التحرر الوطني وبناء الدولة الحديثة) التي نشأت الرواية العربية في كنفها في ترسيخ هذا التصوّر، وصارت الرواية محكومة في تقييم نصوصها بمدى ملابستها للواقــع وأبعــاده الاجتماعيّــة.

[illegible] التجريب القليلة في الرواية العربيّة فإنها لم تفهم إلاّ في [illegible] لنص ملاحقته و[illegible] ضمن أشكال جديدة ومناسبة (1)

[illegible] على الواقع الاجتماعي [illegible] وإدانة انحرافاته، وإلاّ فهو المتّهم في [illegible] شفع له حينئذ أيّ قدر من الإبداع [illegible] لاجتماعي الذي يكتب له ومن خلاله. وقد صارت الإدانة أقرب الانفعالات التي يُواجه بها الكاتب الروائيّ في فترات الذروة من كلّ تحوّل اجتماعي أو سياسيّ تشهده الأمّة ؛ وعبثا يسعى الكاتب إلى الإقناع باختلاف دوره عن أدوار السياسيين والمصلحين لاجتماعيين و[illegible] لأن [illegible] الجمهور (قراء [illegible]نقادا)، وترسّخت صورةُ الكاتب الشاهد، وانتصرتْ في الوجدان وأفق التقبّل على حساب الكاتب الحالم، والكاتب اللاعب، والكاتب الفنّان، وغيرها من الوجوه الممكنة الأخرى لتقبّل الأدب.

في واقعنا التونسيّ ارتفعتْ الأصواتُ بعد ثورة 14 جانفي المجيدة متسائلة عن دور الأديب التونسيّ في الثورة، متهّمة إيّاه بالعزلة في برجه العاجيّ، وبالتزام الصمت وبمحاباة السلطة والتستّر على الاستبداد، جامعة كلّ فضل ثوريّ في أيدي "شباب الثورة" (2) و"الصحافة الموازية" (3)، مقصية الكاتب والمبدع والأديب.

هذه الورقة تحاول أن تنظر في واقع الأدب الروائي التونسي قبل الثورة، بحثه عن سر "الإدهاش" الواسعة التي تلقيها الكتابة التونسي بعد الثورة باعتباره محاولة وعبر فقط ونحن إذ نطرح هذه الأسئلة العامة على مجمل الأدب الروائي التونسي المكتوب قبل ثورة 14 جانفي 2011، فإنّا سنقتصر في المجمل المقصي على ثلاثة نماذج متأخرة لصدورها، هي رواية "محلاة السراب" (4) لنور الدين العلوي، ورواية "تراتيم البردي القديم" (5) لآمال النخيلي، ورواية "حلم التفاح" (6) لصالح الدمس.

فما هي تجليات الواقع التونسي في هذه النصوص؟ وما الذي حال دون قراءة الرواية التونسية ضمن السياقات الثورية التي من شأنها أن ترد الروائي التونسي موقعه الوصفي كشاهد صامت وشاهد صادم على واقع متعفن وثورة قادمة؟

I – فداحة الواقع وضوابط الكتابة الواقعية:

يمثل الواقعية في الكتابة الروائية الخطّ الأبرز والأهم في حقل النصوص الروائي التونسي من [illegible] "الدقة في عراجينها"، وحتى [illegible] القديمة في أدب عز الدين المدني ومصطفى الفارسي و إبراهيم الدرغوثي وهشام القروي ذات المشغل التجريبي الصريح، فقد اختلفت في أسسها النظرية من تفعيل الشكل لاستيعاب الواقع، فالواقعية ليست تحققا نصيّا فقط، بل هي في نفس الوقت مرجع واحد، ما يعني أن الرواية تسهم في تشكيل الحكائي من مرجع واقعي، وهي في تحققها النهائي تحيل عليه كمجال للمعرفة والتعرف، وحقلا لإثارة المشكلات ومقاربتها.

ضمن هذا التحديد سنضيء في نظر النصوص الثلاثة التي نحن بصددها بإخلاصها للمنطق الواقع التونسي. فقد كانت رواية "تراتيم البردي القديم" تحرّك ضمن فضاء المشهد التونسي دون أن تسميه، مكتفية بإحالات متأخرة على مدينة قرطاج الأثرية وتاريخ حروبها الطاحنة مع روما، فإن روايتي "محلاة السراب" و"حلم التفاح" تبدوان أكثر صراحة في الإخبار عن الفضاءات التونسية مُدُنا وقُرى وأحياءً، حيث تدور وقائع رواية العلوي في الجنوب الصحراوي، في منطقة دور تحديد، منطقة بين عدد من القرى والمدن والدشاشر المجاورة، بينما تدور وقائع رواية صالح الدمس بين الشمال الغربي ومدينتي سيدي بوزيد وسبيطلة، وتونس العاصمة، بمختلف مناطقها وأحيائها القديمة وضواحيها ومعالمها القديمة والحديثة.

وبغضّ النظر عن مدى توفيق كل رواية منها في نقل السمات الخصوصية لمختلف هذه الفضاءات والأمكنة، فقد مثلت في جملتها وسائط جيدة لانتقال الواقع المعيشي لتلك المناطق عبر تقوّمي الوصف والسرد، اللذين تداولا على تصوير الشخصيات وتفاعلها [illegible] التي تطرأ في الحكايات [illegible] رواية «محلاة السراب» إلى تصوير بطالة [illegible] وما تعانيه جهات الجنوب [illegible] من تهميش وفقر وفراغ، وما [illegible] التنموية الفاشلة في مجال السياحة [illegible] الجنوب الاقتصادي لشمل [illegible] الأسرية، إلى جانب ما تعيشه هذه المناطق في الأصل من تخلف ثقافي، ساهم الإهمال الحكومي والمخططات التنموية الخاطئة في جمود حركة تطوّر المجتمع وخروجه من دائرة التخلف.

أما رواية "تراتيم البردي القديم" فقد اتجهت إلى تصوير ما تعيشه الجهات الساحلية القائم نشاطها الاقتصادي على الموانئ والصيد البحري من احتكار أصحاب المال والسلطة، وما يقوم عليه سلوكهم من ظلم وتعسف يبلغ حدّ قطع أرزاق الناس والتستر عليهم، وحد الفساد الأخلاقي والجريمة، مما ينشأ عن ذلك من انحرافات واستقطاب مآله الصدام الحتمي، في إشارات واضحة إلى واقع السلطة وقواها المتنفذة في سياسة الدولة واقتصادها، وسلوكها تجاه الشعب قبيل الثورة.

أمّا في رواية «حمّى التفّاح» فيبدو الواقع أكثر فداحة وغلوا في الانحراف والفساد، ليشمل الفساد الثقافيّ إلى جانب الفساد الاجتماعي والاقتصادي والسياسيّ، حيث انتهت وهي تتنقل بين ثلاث حكايات ضمن مساحات زمنيّة ومكانيّة واسعة، إلى إدانة شاملة للأنانيّة والتصحّر وتحمّل القيم السائدة

إنّ الروايات الثلاث مكيّفة الاتصال بالواقع التونسيّ، صادقة في تصوير مآزقه وأدوائه الاجتماعية والسياسيّة والأخلاقيّة، ولكنّها لم تُخصّص له إلاّ بالقدر الذي يسمح لها به الفن السرديّ وضوابط الواقعيّة ، حتى لنبدو لنا في أحيان كثيرة ونحن نقرأ أنّ منها، كأنّما تفارق الواقع وتجانبه، بتعرّض ما لا نجد له إحالة مباشرة عليه

ففي روايته نور الدين العلوي، ينصرف السارد خلال الثلث الأخير من «محلاّة السراب» (ص 119 158) (7) إلى سرد وقائع رحلته مع لجنة [illegible] من سلالة أصيلة عبر الغرب والأرياف [illegible] يمثّل قسما مهمّا من السرد ضمن الفصل [illegible] يتحدّث عن نسب الخيل وتصميم نصوص [illegible] الراوي أنّها مما كان يُقرأ في مجالس [illegible] شيوخ القرية(ص91 100)

أمّا في رواية أمان السعيدي "تراتيم السردي القديم" فإنّ ربع الكتاب تقريبا (من الص137 إلى الص 189) يُخصّص لعرض نصوص مترجمة عن اللغة الفيفيّة القديمة، كانت ضمن الكنز الذي وقع في يد الغرش حاكم الميناء والمستند بأمره، دون أن يكون لهذا الانصراف عن الحكاية الأصيلة علاقة بالواقع السياسيّ ومظاهر الفساد التي كانت الرواية بصدد عرضه وفضحه.

أمّا رواية صبح الدمّس فهي وإن لم تفارق صور الواقع التونسيّ في تعدّده المختلفة، فقد تطرّفت في عرض هذا الواقع من خلال عيني عاهرة في أعقاب الوقت، أو من خلال عيني متشرّد خامل مدمن على الكحول (ستّة فصول من عشرة لشخصيتي سعاد وخلال، بينما تقتة الفصول لأنور) مع ما قد يحمله ذلك من مخاطر على صورة الواقع لمجرّد نقله تجريحا وانحرافا.

ولحقّ أنّ تفحّص النصوص التي نحن بصددها تفحّصا دقيقا سيصيب بالإحباط ونحن نقف على فداحة "التشويه" الذي يلحق بالواقع المحال عليه، ليتحوّل الخطاب الروائي بوصفه خطابا إحاليّا إلى أداة لخلق واقع آخر غير الذي يدّعي تصويره وفضح سلبياته وتدعي قيمه الأصيلة

في الفصل الأوّل من رواية "محلاّة السراب" يتحدّث الراوي عن توقف رحلته وهو يرافق جدّه في البحث عن حصان من سلالة أصيلة عند مدينة الحامة بقابس، وفي أثناء البحث عن محطة سيارات الأجرة يقف الراوي أمام تمثال لأحد أبطال الحركة الوطنية، ومن خلال وصفه للتمثال وما حاق به من إهمال، ووصف انتظار [illegible] قاعدة لي هُيّئت له، وانتصاره [illegible] تخفيه عن العيون، يتحوّل المشهد [illegible] في صورة تحال المدينة وأهلها [illegible] والمدن التي تشملها مصفة [illegible] الراوي "بعد أن تدثرت مكان [illegible] وجلست [illegible] أمام تمثال، وقرأت اللوحة [illegible] التمثال كأنّه شامخ، تمثال رجل من الجص المصنوع بلون هو مزيج من الرماديّ الأصفر والأخضر، كتصحّب الجفّ على جوانبي السواقي وقد تقشّرت بعض أطرافه، فبان الجص أبيض ( ) أمّا القاعدة الرئيسيّة والتي ترتفع عن الأرض أكثر من أربعة أمتار، فيبدو إلاّ العرفة لواقيه لمحرّك صخّ الماء الحارّ التي رفدت به الحمّامات الطبيعيّة التي أعطت للمنطقة شهرتها، وكان صوت المحرّك خلف الباب الحديديّ مسموعا بقوّة ( ) أمّا الإطار العام للموضع فلا يدلّ على ساحة أو ميدان عامّ، وإنّما تقترب المناظر من الخصّ بحيث تضيق المسالك بحدّته، وترتفع على جوانب التمثال نخلات زيتية توشك أن تتجاوره علوّا فتحجبه أكثر، وخلف التمثال تجسيد لحوض ماء تترك حوله رؤوس أربعة كأنّها رؤوس حمام ( ) أمّا

الحوض فكان يومها فارغا وبه بعض عشب الخبيث الفارعة وقش جمعته ريح قبلي" ثم يختم الروائي هذا المقطع الوصفي الطويل قائلا "يبقى هذا التمثال بعد الفصل" قف [illegible] من صبح [illegible]، تكتسي معدته حدي (ص15/17).

يحيل هذا المقطع الوصفيّ على مرجع واقعي حرفي هو تمثال نصفي تقوم منصب شموخ وسط مدينة تحوته تمسة، ولكن شموخه هذا يعتريه الإهمال، فالحبس مغشّر قد [illegible]، ومن تحته يهدر محرك تصوت [illegible] يجلال الرمز وشموخه، ومشاعل [illegible] يوميه [illegible] تعمره، فلا تترك له فرصة [illegible]، [illegible] الحوض [illegible] يمكن أن يبعث [illegible] في المشهد فحاف [illegible] الفارغة وقش [illegible] الأحيائية [illegible] للكشف والإدانة، إدانة مبدإ الإهمال، [illegible] على قيم البطولة وإخفاء رمزيّتها الوطنيّة [illegible] المادية الآنية ممثّلة في هدير [illegible] تغمر التمثال.

ما يوجّه الدلالة الإحالية إلى الدلالة الإيحائية في هذا المشهد الوصفي هو [illegible] الذي يحمله الروائي وصفه "[illegible] هذا [illegible] تحوله [illegible] من [illegible] وذلك [illegible]

[illegible] التمثال [illegible] وهو يوصف ضمن فضاء المدينة [illegible] تحول صمت الروائي [illegible] إلى مشهد روائي يكشف صورة [illegible] تحول دورها إلى مرآة لغيرها من المدن والقرى التي تشملها المنطقة [illegible] الروائي على ذكرها وهو يركب سيارة الأجرة مع [illegible] في رحلة بحث [illegible] عن قريب من [illegible] وجودها وجدوى تمسكها [illegible] وهو يحلم وصف التمثال متحدثا عن فساد العالم قائلا "قف [illegible] من صبح العالم، تكتسي معدته حدي"، فالتمثال ليس هو العالم فقط، وإنما كان التمثيل انعكاسا مرئيا لكلّ ما شهده الراوي من صروب الإهمال والموت وتشوه القيمة في مدينته ومن حوله من [illegible] ومدن الجنوب التونسي التي تتحرك وقائع روايته في رحابها.

في أكثر من موقع من الرواية يمارس العلوي هذه التقنية، تقنية التناص السرديّ [illegible] جزء يكشف عن الكلّ، ويعبر عن خصائصه وملامحه، فيكشف صورة المقهى ومجلس الروائي فيها مع عدد من أصدقائه الشباب المعتصمين في الفصل الثاني (ص 34) عن فداحة واقع الشباب خريج الجامعات التونسية الغارق في الفراغ والعبث والشعور باللاجدوى، كما تكشف صورة الحدّ الباحث عث عن واحة قديمة في قلب الصحراء وتهيمه [illegible] الصحراوية في الفصل الثالث (152 158) صورة [illegible] عن واقع [illegible] لأصالة [illegible] وبدائية وصحة [illegible] "[illegible]

إلاّ الكاتب في رواية "مخلاة السراب" يمارس تقنية [illegible] (Mise en abyme) [illegible] التي تمكن [illegible] مقطع سرديّ ضمن مقطع آخر أكثر [illegible] الدلالة تماثل ومشابهة، وبه يتحوّل الجزء صورة أكثر نصاعة وعمقَ دلالة من الكلّ المراد تصويره وتعبيره عنه [illegible] من [illegible] على فداحة الواقع المرجعي وشبكة وسعة مجالاته، وجعل الإحالة في الخطاب ممكنة على مستوى فداحة وصورة الفساد المستشري في [illegible]، في مدى معقول [illegible] وبديع لغويا، يحافظ على أدبية النص وقدرته على الاطراد السردي والتطوّر بما يخدم حكايته وتماسكها.

أما في رواية صالح الدمس، فإنّ تصرّف الروائيّ في الواقع المرجعي وتحرّكات الخطاب الإحالي يتحدد في نص تقنية خرى، غير تعويرة، وإنما يعتمد تقنية في ردهات روايته "حلم التفاح".

في روايتين السالف ذكرهما تبدو وجهة النظر بما هي تقنية في نسق الخطاب الروائي مقترنة بالرؤية

والموقف (8) الأداة الحاسمة في بناء الواقع المحال عليه ضمن رؤية تتبنى موقف مما تنقله وعليه فإن عملية التنبير ستخضع إلى مبدأي الاختيار والانتقاء لعناصر معينة من المرجع الواقعي مُصغةً ضمن منظومات تحمل في دلالتها المهيمنة موقف ورأي مما تنقله وتحيل عليه

يفتتح صالح الدمس الفصل الأول من روايته بمقطع وصفي يقدم من خلاله قرية بطله الأول حلان، القائمة في جهة ما من جهات ولاية سيدي بوريد، قائلا على لسانه "لا شيء هنا سوى الفرع الميت والحلاء الشاسع والرمل اليابس، حتى الجريدة لا تعثر عليها في كل يوم، قرية منفصلة بين مدينتين، لكأنها تستحدي فصلهما ( ) لا شيء هنا سوى هذه البراري المترامية التي تمتد من كل جانب فاتحة جرداء، لكأنها أحداث حيوانات غبرة، حتى الحقلات لا تمرّ سوى مرات قليلة، دون انتظام أو توقيت أ[illegible] هنا سبب، الوقت والإدارة و[illegible] الأعراف والعادات كلها سائبة مثل الكلاب التي تتول في أزقتها والتي عدده لا تجد ما تأكله فتمد [illegible] المجاورة مديرة أعناقها نحو قرب [illegible] وكره"(ص5)

ما نلاحظه في هذا المقطع [illegible] المرجعية المكونة للمشهد، الفرع والجريدة، والموقع المعزول، والمكون الجيولوجي (البري)، والحقلات والإدارة والأعراف والعادات، كل ذلك محشور في مشهد واحد، ومصاغ ضمن منظومات قيمية كالمقت والريب وتستحدي والحقد والكره ما يؤكد أن الواقع المحال عليه وقع استصفاء عناصره وتقديمها من وجهة نظر مخصوصة هي وجهة نظر الروائي، ولعل في كثافة التشبيهات ومضمون المشبهات بها ما يرشح التنبير في محال وجهة النظر، فالتشبيه بالقبور والمستحدي والكلاب السائبة، تعبير وصح عن موقف يرغب في فضح وجوه الاهمال والقهر والتفاهة في واقع المنطق والجهات المحلية المتوسطة

في الفصل الثالث من الرواية نقرأ أيضا مقطعا تتحدث فيه الطفلة نائلة من أطفال "حلم التفاح" عن نشأتها في الشمال الغربي، حيث تقول "نشأت على ضيعة الفلاحين، في تلك القرية المرشوقة على الجبل، وأنا صغيرة كنت أضحك كثيرا من اسمها "قرعة المعزة" ( ) ترعرعت مع أختي التي تصغرني، فوالدتي لم تحب سوى البنات، وكان أبي يتأفف كثيرا منا، وليس له من غاية سوى التخلص منا بالزواج، ولم أسمعه ولا مرة ينادي أو ينادي واحدة من أختي الأخريين باسمهما، بل يعتبرنا كبرى وصغرى ومتوسطة أو المقصوفة أو غيرها من نعوت الإذلال والدونية، ورغم ثراء والدي النسبي، كان يدوكنقرء ( ) يبس لـ [أبي] من عدم سوى محاسنة عقله عن التدخل يومي وانتظار خروجنا أنا وأختي (ا) من بيوت لتدهات إلى دار أروحنا (ا)، فنحن قبل حقيقة، وغار وحري وأنه [illegible] يحبنا، لكن كيف يصنع وهو [illegible] عهد، فتفخخت أمي على ثلاث ولايات"(ص 11)

في هذا المقطع [illegible] كانت عناصره الواقعية أقل [illegible] لمبدأ الانتقاء، إذ لم يشمل غير [illegible] التي ستتحول في قادم النصوص [illegible] الجغرافي(القرية المرشوقة على الجبل)، والاحتقار والدونية التي تُنظر بها إلى المرأة [illegible] وأمّ، والجهل، والفقر الذي تحصر في هذه النشأة بوضعه عقليته وأسلوب حياته، كلها عناصر تهيئ لرؤية لتنبير إلى الحال الذي ستكون عليه في ما ستأتي من أطوار الحكاية، كما لا يفوتنا أن نلاحظ هذه الصناعة اللفظية التي صيغ بها هذا المقطع، فعبارات "المقصوفة وتفخخت والولايات"، المستقدمة من المعجم العامي والمستعملة في عنصر الأب، تعثر في الخطاب عن وجهة نظر الرواية المُدينة لعقلية الأب الذكورية التي ستكون عاملا أساسيا وراء صنع الراوية وتعاستها في الرديئة، دون أن تفقد عمقها الإنساني من خلال قدرتها على وعي العالم من حولها في مختلف مراحل الحكاية وعيا قادرا على التنبير والحكم والإدانة

ما يحث [illegible] يؤكد عليه من خلال هذين المقطعين، هو أن الواقع المحال عليه في رواية صالح لدفس "حلم تفاح" يغرق في أكثر مراحل الرواية حقيقته المرجعية، فالعناصر التي تستدعى في الخطاب الروائي عناصر متفقة مختارة، وصناعة تعبر عنه موصولة بشدّة إلى وجهة نظر مخصوصة، يتحوّل بسببه الواقع إلى رأي وموقف، غير معتنى في نفسه، ولكنهما يمارسان سلطان تأثيرهما على الواقع الذي يدعي الخطاب الروائي نقله والإحالة عليه.

إن وجهة النظر بوصفها تقنية سردية تقوم في النص الروائي كما [illegible] في "حلم تفاح" تستحضر الواقع المحال عليه من أجل تحقيق وظيفتين: أولاهما الوظيفة السردية في بناء مقومات الحكاية من شخوص وأمكنة كما في المقطع الأول، وفي الإعلان عن انحلال الملاحقة للشخوص كما في المقطع الثاني [illegible] ايديولوجية وهي الموضوعية [illegible] بدايه (9) وكذلك الوظيفة [illegible] الخطاب من أجل تحسيس واقع متخيل [illegible] من الإيحاء وليس على واقع مرجعي [illegible] طوال قراءة الرواية في مدينة [illegible]

إن خلاصة القول في [illegible] تتمثل في ضرورة التأكيد على إخلاص النص للواقع التونسي، وتدقيقه له في ذات الوقت ذلك أن ما يبدي [illegible] في التفاصيل عن الذي تركه الأثر، وما يصدقه الثاني من ضرورة علاقة النص بمرجعه. يكذبه الأول وهو يضع مشاهد حرفية عن نماذج مهمين، أو حدث عيد صناع في الصحراء كما في محلاة سرت"، أو مشاهد وحوادث شديدة الخصوصية قد لا تهم غير صاحبها كما في "حلم تفاح"

فكيف يرد النص المحيل إلى الحقيقة؟ وهل يمكن أن ندفع عن الروائيّ التونسي تهمة من يهيم في خيالاته بعيدا عن واقع ظالم [illegible] وتوقعوا من مدعيهم فضحه وتعريته بأقصى ما يمتلكون من مواهب القول والتعبير؟

II – إكراهات القراءة، وعزلة الروائيّ:

ما لا يمكن تجاوزه في مقاربة لأيّ نصّ روائيّ في علاقته بمرجع واقعيّ هو أدبية الخطاب الروائيّ، وبهذه الوسم (الأدبية) وللأدبية إكراهاتها وتوترها التي ستؤدي إلى الربح ما أو تبعد ضروريّ عن الموضوع الواقعيّ المحال عليه. هذا المعنى هو الذي يؤكد عليه الباحث محمد الخبو في قوله: «لا يمكن النظر في المحال عليه إلا وهو سرد في الخطاب الذي يحمله ويكيفه، كما لا يمكن تصوّر خطاب حتى منفصل عن ذات قائله، فيصرّف المرجع فيه تصريف عنه ما تأتى به عن أشكاله التي [illegible] في التاريخ» (10)

على هذا الاعتبار فالواقع المرجعي في النص الروائي هو مجرد معنى، أي حصيلة تفاعل بين الموضوع [illegible] من جهة وتلك القارئة من جهة [illegible] الحصيل للموضوع الذي هو الواقع المرجعي [illegible] عبر الذات التي هي بصدد بنائه [illegible] ممثلة في النص والخطاب [illegible] لا يمكن أن ينفصح عن معناه إلا عبر فعل [illegible]

[illegible] مكوّن ضروريّ لإنتاج المعنى الواقعي في النص الروائي، واستخلاص الموضوع المحال عليه، هو مكوّن تقاربي ذلك أن هذا المكوّن موجود في النص [illegible] ضمنيا بتوجيه [illegible] الخطاب، ويضع على ضوء حضوره استراتيجيات التلقي ضمن ثلاثة فاعلة تأتي في النص هي ثنائية الموضوع والنصوص، وهي استراتيجية تسميه في النص من شأنها نسبة إلى المعنى وتنشيط آليات القراءة من أجل عليه بهذه هي إنتاج المعنى النهائي بوصفه "حاضره لفهم الكبرى" (11) التي يعد به النص طوال مراحل تشكله بمختلف الأدوات والتقنيات السردية

في رواية" تراسم الردي تقديم "الآمال المحبلي، يفتح السرد على حكاية صغيرة، هي حكاية مدينة تحترق "نهاراتها حصار، وتتسلّق جدران لياليها طحالب من

نار" مدينة يعمرها الصمت " صمت كشواهد القبور، صمت عجز، صمت موت"(ص12)، ثمّ يحدث أن تهدأ عاصفة ألمّت بشاطئها، فتكشف عن ألواح تاريخيّة قديمة تعود إلى أكثر من ألفي سنة، تحوي كتابة غريبة، فتكون بمثابة " صوت يشقّ الصمت، يخرج من قبر المياه، يعلن قبل الموت كانت حياه. وقبل الصمت كان دعاء، وفوق ذرّات الرمال، خطت أرحل، ورسمت أنامل، وبين الجبال تردّدت أهازيج وسمع نشيد ونشيج" (ص12).

هذا الفصل الافتتاحي القصير يحفل بالسمات الشعريّة الاستعارية، ما يستدعي آليات تأويليّة مخصوصة تقوم على الرمز واستقراء ممكناته الدلاليّة، في عبارتي الصمت والصوت خاصة.

بعد ذلك تتفرّع الرواية إلى حكايتين كبيرتين، حكاية المدينة الصامتة، المحكومة بسلطة القرش المستبدة الغاشمة ومعاونه ضيّاف، وما يفرضانه على [illegible] من صمت هو سليل الموت، موت الإرادة وقهر المظلومين والفقراء، ثمّ حكاية هيليم [illegible] التي تقف في وجه قهر روما وحرا[illegible] يومياتها القديمة التي لفظها البحر بعد أكثر من [illegible] سنة، حكاية لمدينة [illegible] يقاومون العدوّ رغم الوشاة وعتوّ القوّة الرومانيّة.

لا صلة مباشرة تربط الحكايتين سوى ذلك النصّ الافتتاحي الذي يحدّثنا بلغة شعريّة عن مدينة ميّتة في صمتها وعن صوت قديم يلفظه البحر ذات عاصفة في شكل ألواح قديمة مكتوبة بلغة غريبة. ولكنّ المعنى النهائيّ للنصّ غير خاف عن القارئ المؤوّل الذي ساهم بدوره في صياغة الخطاب ووضع مفاتيح التأويل، فالرواية في دلالتها النهائيّة إدانة صارخة لواقع التسلّط السياسيّ في تونس قبل الثورة، وتحريض على الخروج عن الصمت باستدعاء الفئاة القرطاجيّة التي تقاوم التسلّط والعسف رغم الاختلال الواضح في موازين القوى بين قرطاج وروما. هذا التأويل له ما يبرّره في خطاب النصّ وهو يطفو بين الحين والآخر على السطح مصرّحا بالمشغل الواقعيّ الذي يريد الكاتب أن يحيل عليه، يقول الراوي متحدّثا عن القرش: " تصل الأنظمة إلى تمام كمالها (وتمام النّظام لا يقلّ وحشيّة عن تمام الفوضى) ثمّ تبدأ بالانحدار، ولكن القرش كذب كلّ النبوءات، وضرب بها عرض الحائط، ما يزال متربّعا فوق عرشه مثل إله صغير، لا يقلقه أمر هذا الخلق إلاّ إذا مرق مارق على النّظام، حينئذ يسحبه بمخطافه ويرجعه إلى الحضرة، ويضربه على أليته جزاء وفاقا، ثمّ اذهب عفونا عنك لا تعد إلى مثل صنيعك وإلاّ . . . " (ص132).

إنّ النصّ الافتتاحي وطفوّ السرد على سطح الدلالة، يمثّلان عنصرين أساسيين في تأويلنا لمجمل الدلالة الواقعيّة للنصّ، ولكنّ سموّ لغة الخطاب وشعريته إذ يقوم على الرمز والإشارة الخفيّة الموحية، مع تباعد الحكايتين تاريخيّا وغياب الصلات النصيّة بينهما، يجعل من القراءة "عمليّة متواصلة لتشكيل الافتراضات، ودعمها [illegible] تعديلها أو أحيانا إحلالها محلّ [illegible] أو إسقاطها كليّا، ومع نهاية القراءة، سيكون [illegible] يعطي دلالة النصّ الكليّة" (12).

[illegible] لا يتحقّق الواقع بوصفه مرجعا محالا عليه في النصّ، تصريحا (كما في المخلاة وحلم التفاح) أو تلميحا كما في رواية الترانيم، إلاّ عبر فعل القراءة، لا بوصفه تهجية للحروف بل بوصفه تفاعلا بين نصّ ومتلقيه ضمن شروط وضوابط للتأويل، يمارسها الكاتب بحضور القارئ الضمنيّ وتحت رقابته، ليكون ميثاقا، ولينشأ عهد به يقع تلقّي التخييل الروائي وتأويل معناه، وبلوغ دلالته النهائيّة

فأين القارئ الحقيقيّ من هذا العهد وذاك الميثاق؟

يتطلّب وجود قارئ حقيقيّ سواء كان فردا مخصوصا أو كان صفة تطلق على المقروئيّة الجماعيّة لحقبة ما، توفّر شرطين، زادا ثقافيّا وتعليميّا قادرا على أن يمكن القارئ من القراءة بدءا بتهجية الحروف إلى

فهم مجمل المعلومات الجزئيّة والكليّة المبثوثة في النصّ، كالمعلومات المتعلّقة بالحقبة التاريخيّة بحياة الفتاة القرطاجيّة هيلينا في نصّ الخميلي، والمعلومات المتعلّقة بالمؤسسات الثقافية الخاصة بعالم الكتّاب في نصّ الدمّس، كما تتطلب شرط المعرفة الأوّلية بشروط تقبّل الجنس الأدبي، وآلياته، فالرواية ليست كتابا في التاريخ، وليست القصيدة مقالة صحفيّة وغيرها من ضروب التمايز بين الأنواع والأجناس.

فأين القارئ التونسيّ من كلّ هذا؟

ليس لي في هذا المجال قول فصل، ولكنني أعرض لمقاربتين أحسب أنّهما قادرتان على الإجابة عن سؤالنا، الأولى هي مقاربة الناقد التونسي الروائيّ محمود طرشونة، حيث يقول: "بحكم انتشار الأميّة، فإنّ عدد القراء كان محدودا جدّا ، وهذا النزر القليل كان يكتفي [illegible] المعنى وإنتاج الدلالة" (13). ويذهب طرشونة في تفسير [illegible] المعرفة بشروط [illegible] لدى القارئ الحقيقيّ إلى اتهام النقد [illegible] هذا التصوّر التقليدي في كتابة الرواية [illegible] يقوم على أسس [illegible] في نطاق نظريّة الانعكاس والمحاكاة" (14).

أمّا الناقد العربي فيصل درّاج فيذهب عميقا في تفسير سبب غياب وضعف القراءة لدى الجمهور العربي، متّهما السلط القائمة التي من مصلحتها تهميش الإبداع الروائيّ الحقّ وتهميش القارئ القادر على تبيّن قوّتها الدلاليّة في التعبير عن الواقع وتحوير وعي الناس به، بتوجيهه إلى حقول قرائيّة غير إبداعية تتّسم بالتلقينيّة والأحاديّة، إذ يقول. "إذا كان الاستهلاك منطقيّا قائما في الإنتاج ومحدّدا له، فإنّ القراءة الروائيّة وعلى المستوى المجتمعي لا توافق الكتابة الروائيّة، لأنّ الإنتاج الموسّع (الموجّه) للقارئ العربي والذي تلعب فيه أجهزة الدولة دور حاسم، لا يقذف بالقارئ إلى الحقل الروائيّ، بل يدفع به إلى حقل قرائيّ مغاير ينقض المنظور الروائي ولا يتآلف معه" ثمّ يضيف "وهذا الفرق (المقدّم) بين القراءة والكتابة، و(لدي) قوامه لا تكافؤ يجعل من الرواية جنسا أدبيّا هامشيّا بالمعنى المجتمعي (يعني قليل الفعاليّة ومعطّلا)، يؤمّن لها جمهرة قارئة هامشيّة بالمعنى المجتمعي أيضا" (15).

الخاتمة :

لقد سعينا خلال هذه الورقة أن نعرض لتحوّلات الواقع المرجعيّ في النصّ الروائيّ، وضرورة القراءة بوصفها كتابة جديدة للنصّ المقروء وإعادة اكتشاف للمرجع الواقعي المحال عليه.

وإذا كان القول بمحاكاة الرواية للواقع ونقله وتصويره بحيثياته من الباطل الذي لا استثناء فيه ولا استدراك عليه، [illegible] فهم الآليات التي يُستحضر بها في النصّ [illegible] وتقنيات بنائه عبر الملفوظ السردي والوعي بها [illegible] مع [illegible] المحاكاة وبناء جديد لمقروئيّة [illegible] قارئة على [illegible] الواقع المحال عليه في النصّ بوصفه ظرف للحوار وشريكا في بناء وعي، لا مجرّد موضوع للتعرّف والمعرفة بمعناها السطحيّ البسيط.

إنّ النماذج الروائيّة الثلاثة التي قاربناها في هذه المداخلة، لم تقطع صلاتها بالواقع التونسيّ، ولكنّها لم تكن «أمية» في نقده، سعيه (كلّ كاتب بما أوتي من جهد إبداعيّ وتمكّن من أدواته) إلى بنائه من جديد وفق شروط الفنّ الروائيّ ولوازم كتابته بوصفه خطابا تخييليّا أولا، وظلّت -رغم ما عبّرت عنه من رفض للواقع وسعيّ دؤوب لتثويره - في عطالة، غيرَ قادرة على تفعيل الوعي به، الوعي المؤطر برؤى المؤلفين الخاصة، منتظرة القارئ الذي يساهم بوصفه فاعلا ضمنيّا في صياغة النصّ.

1) يقول الباحث بوشوشة بن جمعة في هذا الصدد: «تحوّلات السرد الروائي الموضوعاتية والبيوية [illegible]

[illegible]

[illegible] الأكبر من شهداء الثورة

[illegible] الثورة التونسيّة باختراقها للحصار الإعلامي المضروب على وقائع الاحتجاجات في المدن الداخلية

4) نور الدين العلوي مخلاة السراب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/بيروت ط1 2001.

5) آمال النخيلي: ترانيم البردي القديم دار الجنوب تونس 2005.

6) صالح الدمّس: حلم التفّاح دار سحر تونس2009.

7) كلّ أرقام الصفحات الواردة في المتن تحيل على المصدر الذي نحن بصدده.

[illegible] تحليل الخطاب السردي، مسكيلياني

9) للتوسع في وظائف وجهة النظر راجع محمد [illegible] المرجع السابق، ص ص70-80

10) محمد الخبو: مدخل إلى [illegible] علاء الدين، صفاقس، تونس2006، ص37

11) شلوميت ريمون كنعان [illegible] أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء،1995/ ص[illegible]

12) شلوميت ريمون كنعان [illegible]

13) محمود طرشونة: ألسنة السرد، الدار العربية للكتاب، تونس2007، ص20.

14) نفسه، النص نفسها.

[illegible]

روايةُ « شهب من وادي رم» للكاتبة بشرى أبو شرار :
غربةُ روحٍ ... أمْ غربةُ وطن !؟

عذاب الركابي/شاعر وناقد عراقي مقيم في مصر

■ «الروايةُ هي التي تفحصُ البعد التاريخي للوجود الإنساني» ميلان كونديرا

«وكلّ جهدِ الروائيّ هوَ عمليةُ سكب الذات، أو بمعنى أعمق سكب حياة الأديب في الشخصية التي يخلقها» - إليوت

كلُّ كتابةٍ إبداعيةٍ حلمٌ !!: "أنا أحاولُ نقل الحلم فحسب" بورخيس... ورواية "شهب من وادي رم"(*) للكاتبة والروائية الفلسطينية بشرى أبو شرار حُلم وُلِدَ في ليالي زمننا الحالكة العسيرة، ثقيل [illegible] لمكان التي يطل عطرها [illegible] من أزمةٍ استعدت بيد حياتها المعش...!!

[illegible] لروائية بشرى أبو شرار على [illegible] وكهربة حسد لانهدأ، وهو [illegible] لمكان، والصلاة [illegible] تحتمي على صخور الوادي الملساء" - ص6.

"شهب من وادي رم" - تراجيدي فلسطينية فصيدةُ عربٍ صريح في المكان، انتماء وتعلق، تفصحهما ساعتٌ من التأمل حتى البكاء، هي بعضُ دوء الروح الهائمة التي تطلُ في حالة سفرٍ ورحيلٍ من لمكان وإليه، في هدأة الفضاء المنوّح بطمأ لروح الذي لايترعُ من عن وقت (قدره) البطلة وبشرى الكاتبة إيقاع هذا المكان الممعض بتعب وشوق الروح "انظري ياشقيلة اقتربي أكثر، وتشمّمي رائحتها الزكية، تقتربُ منها شقيقة، وتصمتُ في السنات البرية، تتأملها وتبعدُ بحضورها سارحةً في حوافت الوادي، تعودُ (قدره) مرةً أخرى تنظرُ إلى الفضاء ليطويها بين طياته" - ص7.

"وأعرفُ الغربة من صار غريباً في وطنه" - أبو حيان التوحيدي !!

هي عربةُ المكانِ المتماهـي بإيقاع كلّ خطوةِ قدم، وكلّ نبضةِ قلبِ نحيلٍ، غربةٌ في الوطن الذي تمدُّ شريانَكَ إليه وتغذيه مـن دمِكَ، وتطهرهُ بدمعـك الّذي لمْ يَعُد كافياً، وجراحك التي لا تنتهي، تسستُ الى آلامه وبكائه . وكوارثه. . . . وأفراحه المؤجّلة، انت منه وهـو منك، قد تبدو غريبين عن بعض، لكنّهُ صعبٌ أنْ يغادرَ محطاتِ همومك، ولكنّها غربتهُ الأصعب. . . غربـةُ (فدرة) – شـهابهُ الأولُ النفسـية والوجودية في الآن، تبدأُ من البيتِ حيث قسوة (هريدية) زوجة الأب وحتّى المدرسة (إهانات المعلمة)، موصولة بطيبة الأب المفضية إلى ضعف يهدّ كلّ أركان الحنان والعطف. . وغربـةُ (فدرة) من نوع آخر، تذيبُ ثلجها نكهة المكان المتغلغلة في نسـيج الروح، وتنتصرُ على مَنْ يحيطونَ بها، ويسـخرونَ من هيئتها وسـذاجتها غير المفتعلة، بعطرالأعشاب البرية التي تنبتُ على امتداد رئة المكان، وتسـهمُ في ولادتـه الصاخبة : "تنحسـرُ [illegible] أعشاباً بريّة، وتعودُ تفرك أوراق (المليسة) [illegible] فتحةِ أنفها لتأخذَ نفساً عميقاً ملء رئتيها [illegible] الطريق الرمليّ لمدرسةِ الراهبات" – [illegible]

" إنّها فدرة الجميلة" – الرواية ص 9!!

ثمة أمل إذن !! يأخذُ شـكلَ سحابةٍ، ماؤها يطفئُ ظمأ المكان، ويسخرُ من رقصاتِ تصحرهِ، يُلغي مدنَ الضيق والحزن الّتي تؤسّسُ لها (هريدية) بحقدٍ وخبثٍ فاضحين. . . أملٌ بولادةٍ عسـيرةٍ، يقاومُ غزو كوابيس النّهار المتقنة بأيدٍ ماكـرةٍ. . . أمل نحيل، يُحيي ورودَ الحيـاة في تربة روح (فدرة)، فليسَ المكان كلّهُ يتفاخرُ بمواكب ظلمته، بلْ هناكَ ثمةُ نور، تضعُ فـفورأبجديته (مديرة المدرسة) لتعيدَ إلى (فدرة) مافقدتهُ من أحلام، وهي تتذوقُ عسـلَ ذكائهـا، وحماسـها، وجديتها، ومثابرتها : "كلماتُ المديرة التي تعبرُ إليها فتتحسّـس ملامحَ وجهها، وتستقر بأناملها على أنفها، تتنهد بعمق لتعـاود البدء في فتـح كتبها والانكفاء علـى أوراقها، فيلاقـي ليلها نهارها في جلدٍ وتحـدٍّ، لتكونَ الأجملَ والأحسـنَ " – ص9.

" أيّتها الشقيةُ ألم تفرغي بعدُ من غسلِ الأواني؟" الرواية ص10.

إنّهـا (هريدية) الجانب الأكثر ظلمـة في حياة هذهِ الأسـرة الطيبة التي تعاني وتشـقى في حياةٍ تشكو من الحياة، وأملٍ يبحث عن أمل، . . . هريدية أكثر كوابيس النّهار فزعاً ورعباً وقلقـاً : " تفزعُ من اقتراب الصوتِ نحوها" – ص10. . . صورة فاضحة. . . جارحة لواقع مرير مفروض، بأحد شكلي الاضطهاد والأعلان الصدمة، لايشـبهُ إلا سـجناً عثمانياً بائداً، تعيشُ لحظاته (فدرة) بنبـضٍ مرتبكٍ، لكنها تلونُ هذهِ الصـورة بألوان زاهية بريئـة روحها الجادة. . . بعطر الأمـل، صناعة هذهِ [illegible]، لتعانقَ طيف فجرٍ جديـدٍ قادم لامحالة، تبدو [illegible] أو باطلـة وَ: "وكيفَ لهذهِ [illegible] تتفوق" – ص11. .

[illegible] ترتيلَ آياتِ النور التي لا تستطيعُ [illegible] عَـرَ . . والشقاء. . والخجل، [illegible] (هريدية) لمجدله، كان مَـنْ وضـعَ أبجديةَ هـذا النجـاح والتفوق. . [illegible] وجدت (فدرة) في قسـوة (هريدية) دفعاً للمزيد من إثبات الوجـود. . المزيد من الإصرار على صنـع الحياة الأفضلِ والأجمـل، وإذا كانت (هريدية) تمثّل الظلمة التي تظلُ سـلطتها واهيـةً. . . قلقةً أمام سـلطة النور(فدرة)، ولأنّ هذهِ القـوة" في حساباتِ بطلة (شـهب مـن وادي رم) متوقعة. . . مسـتمرة. . بائسـة، فهيهاتَ أن تسـتطيع الظلمة مهما امتلكت من بلاغة خاوية، قراءة سطرٍ واحدٍ من سطور النور الباهر، وإذا ماالتقيا على طاولة الرهان، فإنّ الخسارة أكيدة. . مؤكدة للظلمة :

"اليوم سـتنظفينَ حديقتنا، اذهبي واحملي مشـطَ

لأرض، وتمشي لأوراق المتساقطة في المقصف، وألقي بها بعيداً... وقبل أنْ تكملَ كلماتها تكون [illegible] في [illegible] كل [illegible] الموت، [illegible] هو [illegible] ص12

"[illegible] صوتك [illegible] الرواية ص13"

يبدو أحدُ أركانِ البيتِ المهمّة ضعيفاً " تكشفُ الروايةُ ماهو خفيّ في كلِّ منا" – ميلان كونديرا، فغيابُ دور الأبِ في حياة العائلة، وفي حياة (قدرة)خاصةً غربةً أُخرى تضافُ إلى غربةِ المكان، وقلق الوجود الّذي يتفاقمُ كلَّ يوم، على نيران إيعازات (هريدية) بلا انتهاء... قسوتها من دون مناسبة، ومن دون حدود، ولولا الرهانُ على ظفائر الشمس – الأمل – التي تتدلى أمام عيني قدرة، لتبدّدت أحلامها، وخارت عزيمتها وأصبحت رقماً من الأحياء – الأموات الذين [illegible] دفنهم [illegible]

(هريدية) هي [illegible]
هي صورة [illegible] مكبرة [illegible]
الاحتلال [illegible]
[illegible]
[illegible] هي [illegible] هي [illegible]
[illegible] هي [illegible]
[illegible] هي [illegible]
[illegible] حيث [illegible]
[illegible] الاحتلال [illegible]
[illegible]
[illegible] الأرض [illegible]
[illegible] ص15.

وبطرويةٍ [illegible] الأفلات من [illegible] وأن تقول له: لا" – ألبير كامو!

[illegible] أبو شرار [illegible] من [illegible]
[illegible] فحسب، بل تحدّون تعويذة لابهام [illegible]
[illegible] بعيون [illegible] ترى [illegible]
[illegible] قدرة
التي هي في الأصل [illegible] تحمل [illegible] من ملامحها في انتمائها... وصمودها... وصبرها... وحبّها رمزا [illegible]
ليصبحَ هذا الإنسانُ الصادقَ المثابرُ المقاومُ مسيحاً [illegible] وهي [illegible] تضع [illegible]
(مكبر صوت) كالذي وضعهُ (جويس) في رأس بطله (بلوم): "أماهُ... هلْ كتبتِ سطورَ شقائي الأبديّ" – ص19... ورحيلُ (قدرة) عن البيت هو غربةٌ أيضاً، ربّما أقسى من حياةٍ، وجهاً لوجهٍ مع (هريدية)، [illegible] ولكنّ الروحَ المشبعة بالأمل والحنين، [illegible] سحر الصبر والجلد والمقاومة والثبات، حتّى [illegible] حوران)، حيث الأخوان (شقيلة) و(عائد) [illegible] جديد، لكنّها تجدُ نفسها تعيشُ [illegible] الاحتلال، [illegible] فوق أصله، [illegible] عليها [illegible] شخصت [illegible] وسمته هو، وصمته [illegible] في صدره، وصار [illegible] في [illegible] من [illegible] هذا [illegible] دمه [illegible] قتلى [illegible] جرحى

هذه [illegible] وفي [illegible] تركته تحوطهُ لأسلاكٍ، وقتلاه، وجوه، عشتُ [illegible] حتى [illegible] فأدركتُ حجم [illegible] المحيط به، يوم [illegible] عن [illegible] لا أدري [illegible] عودة [illegible] ص23

في رواية [illegible] من [illegible] "[illegible] nostalgia [illegible] ووجود [illegible] ويمكن [illegible] وعودة (قدرة) [illegible] لست مرعمة لأنني أنها عودة الاستقرار والهناء، بقدر ما فيها من عواصف

[illegible] للمكان [illegible] حين للأب [illegible] للأحزان [illegible] ندف، الست [illegible] الذكريات [illegible] الموسدة لسنته بالدمع والأسرار والحكايات والأحلام، لكي وفودها بصدق، وكيمياء الصبر [illegible] عودة فيها لكثير من سامح (أمسح)، ومن حزن وصد (يعقوب) قدرة المواطنة الفلسطينية [illegible] داخل وصفها، [illegible] بعلم غير العادي، تقاسي كل أنواع المعاناة، ويكبها بهرم لأمها وهو حسبها بهذه الست [illegible] التي تسرها شقيقه عليه " من فوق حبل الغرسة على حبل كنعان حيث ست الأحزان، وحزن يعقوب على يوسف، بكاه فيض بدموعه الصحور، من على كتف الوادي ترعرعت [illegible] الجبل قدره شقيقه [illegible] مرمرة" – ص34.

"[illegible] تكف (شقلة) تقتفي أطياف (قدرة) في أرجاء الدار وماحولها في منعطفات الوادي وفوق [illegible] الرواية ص41..!!

[illegible] الأول) [illegible] بشرى أبو شرار [illegible] حيوية المستوردة [illegible] تحدة الفلسطيني، [illegible] في [illegible] تعبيره، هذه الصورة المعبرة، عن أبو [illegible] شكيبية [illegible] وهندسة [illegible] الشعرية [illegible] بشرى أبو شرار... صورةالأرض وهي تتزينُ للفرح المُؤجّل، صورة الراعي الفلسطيني الغنيّ بفوضى عنزاته ونسمات أرضه، والنسوة اللاتي يغزلن، وهنّ يقصصن أحلامهن [illegible] وحكايات [illegible] الحسن، مُحتضرات من الأحلام، منتصرات على رعونته وجبروته، حيث تهب صورة الأمل هذه [illegible] مع سيطرة وعنجهية [illegible] حتى

[illegible] الصورة مكانه لكل [illegible] في سحر ذكرة شعب ذكرة [illegible] لأعرف صوت [illegible] على صخرة جنبه [illegible] الشاطئ، [illegible] حشية، [illegible] في [illegible] حولة [illegible] الصخور، [illegible] في [illegible] بها صرف الحكايات [illegible] ص40 ، في دفتر الذكرى [illegible] تحط (شقلة) [illegible] والفكرة [illegible] تصبح [illegible] (قدرة) حضور قوي، [illegible] وكل حركاتها في هذا [illegible] هي حب [illegible] يقوية، يعطي [illegible] والصمود والحياة . تصل [illegible] قدرة [illegible] الذكريات المشعة، [illegible] ص42

[illegible] هكذا دون [illegible]

[illegible] (شقلة) في [illegible] وفي عيون [illegible] وعيون صديقاتها، هي شمعة [illegible] الذي لا تقل في بلاغته [illegible] وصف (قدرة) [illegible] و(هرمة) [illegible] من شاعرية [illegible] أبي شرار، تصبحُ هذهِ الشخصيات حاضرة بعمق، ترافقك في كلّ سطرٍ وجملةٍ رشيقة في صفحات الرواية : " أقلامُ شقيلة لا يجف مدادها، شباب الوادي يستثمرون [illegible] ص42

في [illegible] شهب من وادي [illegible] تتقاسم [illegible] تتضح هذه التقاسيم [illegible]

دلالات ومعان، [illegible] لاعبها [illegible] ومفردتها التي لاتعرف المرض والجوع، فـ(بوبو) و(لب) [illegible] لحميمتان شقيقة، [illegible] شكل [illegible] التي لاتحمل لا [illegible] ويعطر ويعرية [illegible]، حرتهما تجعل من (شقيقة) مرة حرى، وهي تسعى من خلال [illegible] وقصصهما معرفة [illegible] عن هذا العالم [illegible] الصاحب الذي [illegible] هذا [illegible] وصوح وتصرحه وتعريه، [illegible] وقع محاصر شديد في تقاليده وعرفه وصفوته لأسرية [illegible] شقيقة [illegible] محسي [illegible] وحصي

فلتتحدثي !!

[illegible] تعرض مقدر شوقي [illegible] يوم [illegible] زينتي، وتظل أمي الجالسة بالباب هي مشكلتي عندما أخرج غير مهندمة" - ص52.

"فكانت (هريدية) تتهامسُ في [illegible] يضمّها بينَ ساعديه يعتصرها، [illegible] أيّ حائط وأرض تبتلعها" - ص69..!!

هي عربة [illegible]، أعلى [illegible] شرسة تنتف [illegible] نفس ورود [illegible] ممدة عبر الأرض [illegible] وتحفت وتعصور، [illegible] بوسة بوصع عبر مرتعش، ومعبد ذكره لايصد، من كل حجرة [illegible] ودمعة [illegible] تجمع حضارت [illegible] من كعب [illegible] وشور، من عربة "حنحمش" [illegible] صاحب أول قصيدة حب في [illegible]، وهو [illegible] عن عشه [illegible]، وعلى امتداد [illegible]، وعبر [illegible] كل [illegible] حرج موصولة [illegible]، ولا [illegible] وقصص وحكايات [illegible] تشعب [illegible] قصص [illegible] عربة وإثارة، [illegible]

وحيرة [illegible]، وحبه [illegible] إلى المزيد من المدهش والمقلق والمثير من [illegible] !!

(هريدية) روحه لأب [illegible]، [illegible] المزيد من [illegible] في موقد هذه العربة، هذه المرة، لاتسوتها، ورعوتها، وصمتها، وأحقادها، ولا [illegible]، بل في حبيبها الأب نصيب (سهير) مع (نايف الأعرابي) وهو [illegible] مستمرا [illegible] في [illegible] هذه الهريدية التي لاتملك أي رصيد [illegible] ودفء في [illegible] هذه الأسرة [illegible] ومن شرر هذا [illegible]، وصوته [illegible] سعدت (شقيقة) [illegible] الرواية أي شرار، وسردها المطرز باللغة الشعرية، الدافق باللحظات الدافئة للتأمل، والمتابعة، وفاتح الشهية للقراءة، وهي تستخدمُ أسلوب التداعي - الفلاش باك، وهي تجمع [illegible] (شقيقة) المتعثرة المضطربة بين ماضي [illegible] حاضرها [illegible] تطرز [illegible] الرمثة [illegible] [illegible] وتعرف [illegible] وقرنل [illegible] على أريكتها المفضلة، تتذكرُ كمْ منَ [illegible] تلعبُ مع الصبية ألعابهم " - ص71.

[illegible] الشمس و [illegible] ص73.

[illegible] الأحلام [illegible] [illegible] حتى [illegible] في عين [illegible] وشرعه وجود [illegible] فوق أرضه، [illegible] [illegible] البحر و [illegible] والحال، وحفة في [illegible] وترتقل [illegible] وذكريات هذه الأرض [illegible] [illegible] تراب، صارت ذاكرة [illegible] لاتشبهُ النسيان، [illegible] الجنون [illegible] وللاعبين [illegible] لامحالة، [illegible] وإلى الأبد

لاتنس [illegible] عن مقرة [illegible]، [illegible] عظام [illegible] وحدائق [illegible] مقرة المحبوبة في الضحى، حفرت عليها أسماءهن وكتبت لعنة لمن يقربُ منها " - ص 77

مع (هجرو) الشهاب الثالث الّذي يَسطعُ، مُرخصاً ضوءَهُ الكريستاليَّ، بكلّ ما في الوطن من أحلام شفّافة، وتعلق مقدس بالحياة، تأخذُ الروايةُ نغمةً مضيئةً، مع الوقت المموسق بالآلام، والطبل، والناي، والزغاريد، وأصداء الذكرى، وصلابة (فدرة)، وقصّة الحبّ غير المعلنة، المحفوظة في ذاكرة وقتٍ عصيّ، بينَ (شقيلة) و(صحر) التي تؤرّخ لها، وتحتفظ بأسرارها وتفاصيلها الرسائل المكتوبة بالدّمع السرّي، والشوق الحارق، لويز دين و" مانفع حياة بلا حُبّ" - مع (هجرو) تعلو صرخةُ الحياة، والوجود، والحرية، ولا معنى لهم جميعاً من غير دفء الأرض وضحكتها الكونية وهي من مطرٍ ودفلى، والحرص على درات ترابها الياقوتية، والدفاع عنها بما بقيَ من دمع حجريّ، ورعشة جسد نحيل، ونقش على جدران الزمن الخؤون صرخة ذلك (الرجا [illegible] بهب وجه (دميريوس) [illegible] تنالوه، إلاّ بعدَ أنْ تموتَ جميعاً، ولا [illegible] الصخور" - ص92.

وبشيءٍ معطّرٍ بالرومانسية الواقعية، يبلو الحزن الموقظ على مافات، والنستولوجيا، هما كلّ ماتمتلئُ به الحياة، ويزخرُ به الوقت، حنينٌ جارفٌ، وتعلّقٌ قاتلٌ بكلّ ما يمتّ إلى المكان بصلة روحية كونية، من عتبة الدار إلى غرفة النوم، إلى ألعاب الطفولة، إلى الأحاديث الحميمة، إلى كرنفالات العناق والقبلات والألفة، إلى الشجن بلا حدود، والرحيل إلى الرحيل، [illegible] فيها الريح في غلالة ضباب خريفيّ، تاخذ مرمرة بيدِ هجرو ترتميانِ في أحضان واديهما، وصخرة ملساء [illegible] ولحظات الانتظار لعودة فدرة وشقيلة، فقد يلقي الوادي بهما" - ص94.

"إنّ التجاربَ والجروحَ تشكّلُ جزءاً أساسياً في الحياة... ما يجعلنا نشعرُ بأنّنا أحياء هو المعاناة الّتي تسعى إلى تخطيها" - هاروكي موراكامي...!

ولكلّ فردٍ في عائلة (سهيل) تجربة قاسية... وجرحٌ نازفٌ، أخذَ شكلَ الشهاب الدافق بالنور الملائكيّ الّذي يصبحُ جهنماً حينَ يفغرُ الجرحُ فاهُ، وتشتدُّ المعاناة، ويصبحُ (هريدية) كابوساً دائماً، لايدرقُ وجه النهارات المطرّزة بشمس الأمل والألفة والحنان. كلّ الأدوات التي تستخدمها (هريدية) للسيطرة والإذلال والقهر واهية ضعيفة، وإن بدت لأفراد أسرة سهيل نصالاً، ولكنها نصال خائبة... متكسرة قبل أن تبوس وتبلغ الهدف، أمام رفض (شقيلة) و(هجرو) و(مرمرة) الرحيل... لا أحدَ يرحلُ عن هذا البيت، موطن الذكريات، وكرنفالات الحنين.. لا أحد يتركُ هذه الأرض، وحليبها غذاء الحياة، هُمُ باقون و(عون) [illegible] الراحلون: " لقدْ عادَ (عون) لدارنا مرةً [illegible] أنْ رفضتهُ (شقيلة)، و(هريدية) تريدُ أنْ [illegible] إليه، ليرحلَ بي بعيداً... لا [illegible] أنقى هنا" - ص109.

[illegible] وعونة (هريدية) باعثٌ قويٌّ للمزيد من التشتت والغربة، وضعف الأب (سهيل) يأخذ شكلاً كاريكاتورياً جارحاً، يضاعفُ من عذابات وأحزان وغربة بناته اللاتي يشكلنَ عصب البيت وضوءه وأعمدته وسقفه، فكلّ ما تخطط لهُ (هريدية) قابلٌ للتنفيذ من قبل (سهيل)، وكلّ ما تنتظرهُ الأسرةُ بألم وجرح ودمع، هو رحيل قسريّ، وغربة لايشكلان شيئاً في حسابات الأب الضعيف المشوق بحبل طاعة الزوجة القاسية، الّتي لاترى في مرآة الواقع المهشمة إلا نفسها: "لاتخافي الرحيل، فكلّ غريب ميعادٌ لعودته، حيث جذوره وتراب أرضه حينَ تضمّه بعدَ غربة سنين" - ص115.

وغربة (هجرو) هي غربةُ الفلسطينيّ الّتي أصبحت رغيفه اليوميّ، وشريان حياته النابض بالآلام، لكنّها غربةٌ فاعلة، تلوي عنقَ التاريخ، تغير في صفحاته

[illegible] صامتة، تحارت لايعرف الصمت والاعلى، عرية محرّضة [illegible] تحمله الصحة تستوشه على حد الأرمة سابقة واللاحقة، عرية في الأرض، هي عرية [illegible] ترهبهم، وتعشق الأعصم حتى تمش. وكل تدبيس عدابهم وصبهم، ولكنها صبت ساكنة فيهم، ويقيم [illegible] في [illegible] غضب، وكريستال تروح حتى آخر الزمن [illegible] أصاف عرشها تردد [illegible] وتسبح في ذكرتها حكايات حوانيت حيث كتبت، وعرسها عيد، وكيف كانت أرض عرية لإبراهيم حين خاطبَ أهلها :

[illegible] عرب وبريئ عنكم، عصوي منك قبر لادفن ميتي" - ص127.

"[illegible] عبدة [illegible] ودُ مكة، فسجود محجر في عينيها [illegible]

[illegible] سمعت [illegible] تحت [illegible] [illegible] لاحكمها [illegible] [illegible] حسب وصية [illegible] مصبغة (الشهب) [illegible] (مرمرة) [illegible] من [illegible] في الشجر، موصوف [illegible] في [illegible] شكل الأشجار أي عصي [illegible] وثمار من دون [illegible]، وهي عرية (سهير) و(عابد) [illegible] [illegible] عرية [illegible] في [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] في [illegible] ليالية مشتتاً... قلقاً، وكوابيس وظلمة قاتلة لكلّ نبتة حُلم مسروق، [illegible] هواجس [illegible] ودُ [illegible]، ولا [illegible] [illegible] في مدين تقطعت حبوصه [illegible] من [illegible] [illegible] وحجري وحجي [illegible] كنت [illegible] [illegible] حجرة حريبة ص131 و(مرمرة) [illegible] من [illegible].

ضم (الروح) [illegible] شق [illegible] وعبرا [illegible] عرشها المرمرة. وصنف وحروب (الموسيون)، هم [illegible] من دون قبعة، لدين [illegible] لديهم شهوة [illegible] وندمة، وسرقة الأرض والأحلام "أعرف [illegible] [illegible] لأحمرُ [illegible] من [illegible] الأرض، [illegible] فيهم لشهوة [illegible] ص132

"هذا هو موصي" [illegible] الرواية ص145 "

[illegible] (هريدة) [illegible] و[illegible] في **سكون الدار وأشيائه، وتمزيق دفاتر الذكرى، وتلويث** [illegible] من [illegible] الصلات والعشق، والعبث تواريخ [illegible]، كله صورةٌ مُكرره [illegible] **بخضرة الأرض، ولون برتقالها، وطعم زيتونها، وصفاء** [illegible]، وحلام [illegible] "وسط الحروف والصمت، [illegible] [illegible] ص146

[illegible] المقاصين [illegible] سمة [illegible] [illegible] (مرمرة) صعب وسهل [illegible] حيث يجمع بين [illegible] [illegible] [illegible] وبعرب، وشكل، وعشق [illegible] وعسر الرصد، [illegible] [illegible] [illegible] ولا [illegible] [illegible] شبيه غير [illegible] وحسرات حرقه، وسنت وحلام نظل مؤجلة، [illegible] على [illegible] شمس سوف تشرق لا محالة، في [illegible] وص [illegible] صحى [illegible] " ولكن [illegible] مرمرة عبيدة [illegible] ولنصره من [illegible] [illegible] ص49:

"أمامَ الأفواه الجارحةِ، سوفَ ننهضُ..

[illegible]

هو الإصرار على المواجهة، والبقاء بمرره الكوني والحياتي، والانتساب والدفاع عن الحق والعدل والنور [illegible] كالنضالات [illegible] هذه هي خلاصة جهد الموطن [illegible]، ومعاناته اليومية [illegible] تقرع أجراس

الحطر، لتُقلق عالماً لاميالياً بدموعه وجراحه، وتختلطُ بزرقة السماء العادلة، وهو يخطو خطوات نيزكية كيّ يبقى شامخاً... عزيزاً، زادهُ نسماتُ الوطن، وعطؤه بهجة إنسانه: "مَنْ كانَ كنعانياً يوماً سيظلُ إلى الأبد [illegible] لنْ يحكمنا الغرباءُ الموسويون" - ص152

و"مرمرة أوصيكِ بالأرض لكِ ولأخواتك من بعدي، لاتفرطنَ في ذرة من ترابها الأرض.. الأرض - 155 والعودة إلى الأرض وشهد من رحمها الذي هوَ الكون كلّهُ، حيث كرنفالات العناق والحميمية والألفة التي تلغي كلّ الاتفاقيات ومشاريع السلام الديكورية الزخرفية التي تجاهلت ليالي (عائد) الباردة الطويلة بلا انتهاء، الذي لم يَعُد إلى فلسطين - أرضه وبيته ودفئه إلا في الحُلم المُصادر، وبعيداً عن أعين المحتلين المحميين بقلوب المنحازين الحقّ... "لنْ أمنعكِ يابنيتي فبنات كنعان جميعهن [illegible] بموعد الحصاد" - ص156.

بشرى أبو شرار في روايته [illegible] يورخ بحجم بدفقات لغة شعرية [illegible] وخيالاً موقظاً، كُلّما تعمقت في الحديث عن همومها، وتعلقها الأسطوريّ بوطنها ومواطنها المغيبين واقعاً، الحاضرين تاريخاً وذاكرة وجراحاً" !! أداتها حلمٌ أسرٌ، متلوّ بيقظةٍ جارحة، تستحضره، وتكتبُ أبجديته العسيرة بحبر التاريخ الذي لايتغير، بفتافيت أجساد رموز التراث الإنسانيّ من البابلي السومري إلى الفينيقي والكنعاني وإلى ماشاء الله من قامات رموز ظلت شامخة في الحبّ والصمود بامتداد أزمنة غربتها..

وهو استشراف مواطن الجمال والحب والمقاومة في تاريخ الآباء والأجداد، حيث تتداخلُ الأزمنة بكلّ براعة في الرواية، من دون حشر أوتكلف، فيصبح الحاضرُ الذي تعيشهُ الروائية ووطنها ومواطنيها جزءاً من الماضي الذي باتت قراءة سطوره وأوراقه ضعيفة وربّما معدومة... في صحائف زمننا العربي وليلنا الطويل!!

أبطالُ الرواية (فدرة) و(شقيلة) و(هجرو) و(مرمرة) و(رحيلة) و(زهوة) و(حمية) و(عائد) وغيرهم.. أسماء لمْ تأتِ مُصادفةً أبداً، فلها علاقة وثيقة بالأرض- الشريان الّذي يضخ دمَ البقاء والصمود والمقاومة والتوهج الدائم ضدّ عدو محتل غاصب.. أسماء ذات صلة قوية أيضاً باحتلال... والرحيل.. والمقاومة... والعودة...!!

فكرة الرحيل الدائم في الرواية، والغربة المزمنة التي عاشتها الأسرة ابتداءً من غياب (عائد) بلا انتهاء حتى [illegible] وحرفٍ في الرواية، وربّما حتى آخر صفحة [illegible] وإلى رحيل (فدرة) و(شقيلة) وزواج [illegible] الأب، هي صورة صادقة، [illegible] القريّ المُبرمج لأناسٍ بسطاء، نهمتهم الوحيدة هي حبّ الوطن... ضياعٌ مُتقنٌ بأيدٍ ظاهرةٍ ملعونةٍ، وأيدٍ خفيةٍ أشدّ لعنةً، وجدا كثيراً على هذا الشعب العيش بأمان متوسداً أنين أرضه.. آمناً... مبتهجاً كغيره من شعوب العالم...!!

كتب سرفانتس يقول: "من أجلي وُلِدَ دون كيشوت، وأنا من أجله، عرفَ أن يتصرفَ، وعرفتُ أنْ أكتبَ، وهو وأنا لسنا إلاّ شيئاً واحداً" !!

و(فدرة) و(بشرى أبوشرار) و(شهب من وادي رم) ليسوا إلاّ شيئاً واحداً، وقدْ عقدوا حلفاً مصيرياً بشهادة الكون والتاريخ والحياة...!!

* رواية «شهب من وادي رم» - بشرى أبو شرار - روايات الهلال 2012 القاهرة.

روايـة «الأنـهـار» لعبـد الرحمن مجيـد الربيعي : الهـاربـون من أزمـة الضميـر

سليم النجار/ناقد فلسطيني مقيم في الأردن

■ هل صحيح أن عاطفة العربيّ أقوى من عقله ؟... هل صحيح أن العربيّ حزين... يخجل من السعادة ويعتبر الفرح عيبا وضعفاً ؟... ما معنى كلمات الشّرف والعرض والنّخوة ؟...

ما هو سبب الشكّ الغريزي بين الرّعية والحكام في المجتمع العربيّ ؟...

هل صحيح أنّ كلّ عربيّ - وعربيّة - له حياة خاصّة به... وحياة يتظاهر بها أمام النّاس؟!...

كيف يحبّ العربيّ وكيف يكره؟ كيف يثور وكيف يهدأ؟ متى يكون صريحا ومتى يكون ماكراً؟ . . إن معرفة [illegible] لا تقل أهمية عن معرفة الجانب المادي، إننا نهتم بأن نعرف طبيعة بلادنا وثروتها، جبالها ووهادها، بترولها [illegible] نفوسنا [illegible] منخفضاتها!

ويجب، قبل أن يخوض هذا البحر، أن نكون واسعي الصدر، وأن نكون أقوى من أن نخالف هذا «النقد الذ[illegible]

[illegible] في يدي رواية مهمة، كتبها الروائي العربي المغربي «الأنهار» في طبعتها الخامسة (2010) الصادرة من المغرب، وقبلها الرابعة في تونس، صدرت عام 1991، وطبعتها الأولى صدرت عن مكتبة الثورة العربية- بغداد- 1974 .

والرواية فيها حق كثير . . . ولكن فيها أحياناً قسوة كبيرة تخرج عن نطاق الحق. ومن الصعب أن يفصل القارىء بين ما في الرواية من حق وبين ما فيها من قسوة . . . لأن الإثنين كثيراً ما يختلطان إلى درجة كبيرة . .

من اللمحات التي يقولها الروائي مثلاً . . . قوله :

(- وإسماعيل العماري؟

- ما زال في العمل الفدائي، وقد التقيت به في بيروت.

ولكن يبدو أنه لن يصل إلى جواب أخير عن تأزمه بعد اعتقاله واعترافه.

ولم يجد سعدون كلمة مناسبة يتابع فيها شرح حالة اسماعيل ولكنه اكتفى بالتعليق

كنت خائفاً عليه من تطرفه (ص42)

وعندما يريد العربي أن يشرح رأيه للآخر. مثلاً. .

نراه يستعمل عبارات التأكيد، والتحبيب، والمبالغة، في اندفاع عاطفي شديد ويظن الآخر أن الموقف خطير وأنه مشحون بالغضب والخلاف وهذا غير صحيح طبعاً يقول الروائي الربيعي عن ذلك (وتابع **صوتها وهي تتساءل:**

لم افهم جيداً؟

نحن كطلبة مثلاً بشكل الطبيعة الواعية في نضال **هذا البلد. ويجب علينا أن لا نقف مكتوفي الأيدي أمام** الأحداث بل علينا أن نرفع أصواتنا عالياً حتى لا يمضي **الحكام في غيّهم.**

نتظاهر، نتسكر، نصرخ، [illegible] ام وكل **هذا سياسة. ص50).**

ويرى الربيعي أن العربيّ يحبُّ [illegible] مشاكله وأحضانه على عاتق [illegible] العربي يتجه إلى الخارج لا إلى [illegible] **لا إلى النفس. ولذلك كان غضب العربي دائماً عالي** الصوت، أكثر مما هو عميق في النفس

ويتحور الربيعي إشكالية الفعل العربي في نصه الروائي، ليطرح قضية المكان النصي في الرواية، فحين يتوفر الأمكنة في نص الرواية، فإن هذا التوافر بمثابة كشف روحي لجغرافية الكلمات واستعادة زمنية بقاعية لعين المكان، خاصة حين يكون لهذا المكان (بغداد مثلاً) حضور في الذاكرة، وحين تجرى من حين، وما سيدل عليه من ذكرى وألفة مع تفاصيل الأمكنة والبقع الصغيرة التي يكشف عنها الخيال في المكان وهو الروائي الذي يحن من طريق كلماته التي يشكل بها مكانه النصي

وفي رواية «الأنهار» سنمارس لعبة الاكتشاف النصي

حيث يتطرق الروائي إلى استدعاء وضعه الصغير «الغربة» عبر الكلمات، خاصة وأن لغة المنفى والسفر والهجرة هي اللغة الدالة الشاهدة التي تصافح تأملاتنا حين نطالع نص الربيعي

(لم أحدد بعد ولكن بعد يومين أو ثلاثة على الأكثر سأذهب إلى الناصرية أولاً لزيارة خالي ومن ثم أذهب إلى الكوت

وأردف متمماً كلامه

ولكنني متردد في الذهاب إلى الناصرية لأنها ملأى الآن بالجنود والمخبرين، وقد حولتها السلطة إلى ثكنة كبيرة خوفاً من الأحداث الأخيرة في منطقة الأهوار **ص192).**

إن السرد الروائي الذي يرجحه الربيعي ليكتب مكانه **الأثير يجيء في عنوان " الأنهار". والعنوان المشكل من** [illegible] إلى حدائق السفر والترحال التي **كانت تصطرم في مخيلة الربيعي وفي ارتحالاته في بقاع** [illegible] وذوات، بل لموصوف إلى [illegible] يتحلى في " من أوراق صلاح [illegible] ". وموصوف إلى بقاع [illegible] بيد أن الربيعي يتخذ من الرسائل وصفة دلالية للإشارة إلى هذه الرحلات التي كابدها، ويضفي بقعة أثيرة غريرة على النفس التشكيلي العربي هي " الغربة" التي ما إن يُذكر اسمها حتى يتداعى استدعاء المحب في الذاكرة، وحتى تتسرب في المخيلة ذكرى الفن التشكيلي وبخيبة لإبداعية الصحة بالصوت من جهة، وبالحكمة من جهة أخرى وسوف نرى إلى هذا السرد الروائي، وفي وعيه هذه العلاقات

(رسالة مطولة فيها ذلك الهمس [illegible] وكأني أنصت إلى ثورة البحر الأسود، وهو يهدر كيف حين تيرنا تتكوف . أوّاه [illegible] بها الآلام والتمنيات التي تمضي سراعاً، ولن يبقى في القلب غير الذكرى، وهي التي تشدنا إلى الوراء كلما أردنا التوغل **أماماً. . . ص177).**

وحيث يستثمر الربيعي فرح النقد الاجتماعي السياسي ويكتب نصه السكاني "بغداد" مستثمراً عبر المحور المرسل العلاقة المكانية وكأنه يتحدث عن حب العراق لأن لدى الكاتب القدرة على تصوير نصه وتحقيق به المأساة التي يصنعها الحلاقون ويشعر الآخرون.

وقد أحسن خلال سطور النص استحضار الربيعي ركز على الوعي المقصود المتحالف في العلاقة بين الروائي والسلطة.

يروي لنا هذا الربيعي وسيلة تشبه المستحوذ ولاه الامتصاص رصيد النص يشكل من هذا البعد الذي يوجه فيه الرواية بالحلاقين وهنا يستثمر عدة قوى **بآليات القراءة تتمثل في أن الربيعي يستحضر عالمه الروائي المميز في انحيازه لفقراء العالم ولصوفيته، في** [illegible]

الإشارة المكانية "لبغداد" والإشارة الايد[illegible] الروائي. وهنا يسترسل الروائي "الربيعي" في الإ[illegible] [illegible] الماضي باستحضار كلمة "[illegible] [illegible] العريقة واستحضار اسم [illegible] [illegible] في الإشارة [illegible]

كانت تتمثل هذه الرؤى في [illegible] المكاني عبر ما سرده الربيعي

(كانت خطوات صلاح وإسماعيل تدور في شوارع [illegible] **ص186).**

وفي ذلك فإن الأرصدة النصية تتمدد وتتسع مشكلة بعد آخر في فضاء المثاقفة المكانية للنص. حيث يستدعي الربيعي نص من الوجهة المعاصرة ما أحبط ولادة ثورة فادة ستشهدها العراق

ما يتحقق هذا النص الربيعي، فبغداد بها أصداؤها في الذاكرة، وحين يستثمر الربيعي هذا العنصر فإنما يعطي القارئ وسيلة لجمالية كامنة، ويعطيه كل قوته وإمداده، خاصة وأن النص يعتمد في الأغلب على ثنائية الحمل المعنية التي تبدأ بالشعر بالماضي والمستقبل، ويوصل الربيعي نبش الماضي مستعيناً بالتقنية المحوية، التي تسعفه في بناء حمل سرده عبقية **ما يريد من نبش وحفر، فالماضي هنا، ليس للبكاء على الأطلال، أو الدعوة للذكرى، بقدر ما هو تذكير** بالماضي بالضرورة سيضيع المستقبل بمحور "الحاضر" الذي شكل في وعي الربيعي لوحة سوداء، تحت ضمرها بياض ثورة قادمة

هذا الترتيب يُحدث نوعاً من توالي الحدث، وتوالي الفعل المتغيرالمتماسك معاً. وهو ما يؤديه الربيعي بسرد مميز **تبقى بغداد مسرحا لتتوالى هذه** الأحداث، وهنا يتمازج كلام النص مع كلام الحدث حيث [illegible] **ن المكان وتتحدد أرضيته.**

[illegible] الرواية وحضور بغداد لتؤدي [illegible] النص [illegible] يتحدث [illegible] تجري في سياق الترميز والتقنيع، [illegible] المحور المرسل الذي تحيت علاقة المكانية في شكل مشهدي متواتر، وفي بُعد [illegible] لوحة سيطة الحلاق يوعد الوصول إلى سيطة الحمل لأن الذي تحبه بغداد غير هويته وذكرته **الروائية سابقة**

لكن الربيعي سعى في الوقت ذاته من خلال روايته "الأجهز" يكشف عن الإنسان داخل مجموعة اجتماعية متوازية، في مجتمع عادل، وتحقيق الوعي بمعرفي بوجوده، وليس هذا بالأمر السهل فنحن لا نعيش **في فوضى الوعي المعكوس. الأحلام العذراء التي** كانت تراودنا ونحن شباب [illegible] والربيعي في هذا السياق يرى من خلال نصه الروائي، بالقول، إنه لابد للإنسان أن يبقى، كممكن، فيه عصوره مجتمع عادل، أو ما يمكن وصفه بـ "الإنسان ذات الإنسان" هكذا

من ناحية اجتماعية اقتصادية. وأما من ناحية المعرفة فلقد فضح "الربيعي" في روايته "الأنهار" هذا الواقع كله، وكشف عن دور "السلطة السياسية" في هذه المأساة الإنسانية التي حوّلت الإنسان إلى ذئب يلتهم أخاه الإنسان الآخر. ووصف هذه الرؤية بمشهد درامي روائي جاء على الشكل التالي: – (بعض الشبان الذين يئسوا من المظاهرات والبيانات تجمعوا هناك وحملوا السلاح ضد السلطة.

وأخذ صلاح يفرك أصابعه كالمقرور الباحث عن الدفء وهو يتساءل: ألا تجد في هذا العمل رومانسية ثورية؟

المهم أنه يمنح البعض فرصة رفع السلاح وتحويل قراءاتهم لجيفارا ودوبريه إلى أفعال. . . ص192-193).

هذا الوصف الدرامي جاء خدمةً لرؤية الرو[illegible] والحوار في المشهد الروائي، حضر [illegible] الرؤية، فالكل يتكلم بلسان واحد ويفكر [illegible] متعدد، وهذا [illegible] لعقل هم [illegible]

وهو بذلك قد حوّل كل شخصيات المشهد [illegible] الروائي، إلى أبواق بدلاً من خلق شخصيات تتحرك وتتفاعل وتتصارع لأن الربيعي في رأيي قد تمرّد على طرفي الصراع ورفض حلولهما لما له عليهما من مآخذ ولأنه لا يريد أصلاً أن يؤمن بآرائهما أو بحلولهما. ولنقرأ ما سرده الربيعي:

(– ولكن الوضع مختلف عندنا. والأحزاب التقدمية في العراق عريقة في نضالها وهي قادرة على أن تصنع الثورة بأسلوب آخر.

– أنا معك، ولكنها تجربة متوقعة في فترة ضعف النظام وكثرة أعدائه. . ص193).

هذه الحوارات التي طرحها الربيعي هنا بتكثيف شديد للوصول إلى استمرارية الرفض والتمرد، وهذا ما سنجده في معظم – إن لم يكن في جميع – ما كتبه الربيعي ظل في روايته "الأنهار" قلقاً، ورافضاً للتمرد خاصة أمام العديد من المظاهر والأحداث التي عاشها.

وهذه الرؤية الخاصة به، برزت في نهاية روايته "الأنهار" عندما صوّر النهاية:

(– ولكنه مات بشجاعة؟

واغتنى صوت خليل الراضي بنبرة ألم وهو يجيب:

– لم تكن نهايته مفاجئة لي، بل هي متوقعة جداً، وهذا [illegible] أولئك الذين يسلكون الدروب الصعبة [illegible] من المجنون.

[illegible] مؤكداً:

– كان استشهاد اسماعيل العماري انتحاراً، أفهمت؟. . . ص290).

عبد الرحمن مجيد الربيعي في روايته "الأنهار" أكد أنه لا يروي قصة الحياة ولكنه يروي "فضيحتها". وهو يحاول أن يدسّ في نفسك إحساسا بالشماتة لا بالعطف.

المنحى الواقعيّ في أحاديث السّمر
(مجموعة قصصية لمحمد المرزوقي)

أحمد البخاري الشّنوي/ باحث، تونس

■ **تجربة محمد المرزوقي القصصية :**

بلغت أعمال محمد المرزوقي قرابة 37 كتابا مطبوعا، في الشعر والقصة والدراسات الأدبية والتاريخية والتحقيق والنضال الوطني والأدب الشعبي(1).

أحصى له أحمد الطويلي في مجال القصة سبعة كتب وهي:

1 – أشعة الجمال، ط/ مطبعة الاتحاد، تونس 1936، المقدمة بقلم علي المرزوقي ويمثل الكتاب مجموعة من [illegible] الحب عند القدماء وعند العصريين ورأي المؤلف [illegible] ص 30، تليها قصة عنوانها: الأحلام المزعجة أو [illegible] الحب، من ص 34 إلى ص 51، وهي قصة غرامية.

[illegible] الحياة، [illegible] تونس 1947، ذكر أحمد الطويلي أنه لم [illegible] مكتبة الآباء البيض [illegible] معقل [illegible] عدد صفحاته 30 صفحة تعرف مكتبة الآباء البيض بتونس باسم IBLA .

3 – عرقوب الخير، مجموعة قصصية، تونس 1956، ذكر أحمد الطويلي أيضا أنه لم يقف على الكتاب وهو موجود بمكتبة الآباء البيض بتونس تحت عدد 83-13 وعدد صفحاته 112 صفحة.

4 – في سبيل الحرية، منشورات مكتبة النجاح بتونس 1956، في 90 صفحة، وهو مجموعة قصصية وطنية، موجود بمكتبة الآباء البيض بتونس تحت عدد 80 - 13 .

5 – بين زوجين وقصص أخرى، سلسلة كتاب البعث رقم 23، ديسمبر 1957. مكتبة النجاح بتونس. الكتاب موجود بمكتبة الآباء البيض بتونس تحت عدد 422 13 ويقع في 112 صفحة. وهو قصة اجتماعية تصوّر العلاقات بين الأزواج في فترة الاستقلال، نعتها أحمد الطويلي بأنها : «قصص واقعية استوحاها المؤلف من الحياة اليومية.. من أهم أغراضها الصراع المشتد بين المحافظين من الشيوخ والمتحررين من الشباب»(2)

6 - أحاديث السمر، الدار التونسية للنشر 1973، يقع الكتاب في 200 صفحة من الحجم الكبير، أعيد طبع الكتاب سنة 1984.

7 - الجازية الهلالية، قصة من التراث الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس 1978، يقع في 382 صفحة من الحجم الكبير، ثم أعيد طبع الكتاب سنة 1983 الكتاب قصة مستمدة من الأدب الشعبي لكن المرزوقي أضاف إليها من خياله وبيانه وشعره الكثير. وقد عمد إلى حذف بعض الأحداث وإدخال أخرى. وقد كتبها بلغة بين الفصحى والعامية لهذه الأسباب غدت كتاب الجازية الهلالية ضمن الأعمال القصصية وليس ضمن الدراسات التاريخية أو كتب التراث أو الأدب الشعبي.

إلى جانب الأعمال المذكورة أعلاه هناك الروايات [illegible] وقد وقع حضوره في مكتب [illegible] الصادرة دار الثقافة ابن رشيق بمناسبة حفل [illegible] يوم الجمعة 12 مارس 1971 [illegible]

[illegible] المجهول الرافضة [illegible] عن مصباح الجمهوري [illegible] الصحراء الحيرة في الحيرة [illegible]

ثم يقف على تواريخ تأليفها ولا تواريخ نشرها في **الإذاعة التونسية.**

وقد كتب تجربة محمد المرزوقي القصصية تقريبا من سنة 1936 إلى سنة 1978 أي حوالي 42 سنة فبعد أن محمد المرزوقي ولد بدوز سنة 1916 فالمرجح أنه بدأ كتابة القصصية وعمره عشرون سنة وتوقف عن كتابتها قبل وفاته بثلاث سنوات تقريبا ومتذكر فقد وُلد محمد المرزوقي يوم 22 سبتمبر 1916 بدوز وتوفي يوم 14 نوفمبر 1981 بتونس

هاجر من دوز إلى تونس سنة 1926 وكان عمره اثنتا عشر سنوات أول قصة كتبها كانت «أشعة لجمال» سنة 1936، صدرت عن مجلة الاتحاد بتونس وآخر قصة كتبها قبل وفاته هي «الجازية الهلالية» سنة 1978 أصدرها الدار التونسية للنشر عبر لقاء مع الأديب محمد المرزوقي قدم له أحد القصاصين - رمز **لاسمه بـ: م م ج ولا نخاله إلا محمد المختار جنات** - يثبت عن ذلك فقد توجه هذا القصاص إلى محمد المرزوقي بمجموعة من الأسئلة سعى إلى الإقناع بها وتحيينها في معرض عمله هذا.

ذكر أن أول قصة كتبها المرزوقي هي «أشعة لجمال» سنة 1936، غير أن أديبنا يصرّح بغير ذلك، إذ يقول في لقاء آخر يذكر «أول قصة نشرت لي كانت بعنوان «جزاء الخائنة» وهي تسجيل لأسطورة لا تزال معروفة بجهات، نشرها السيد بشير تقية وهو رجل عمل أعوانا في حقل الصحافة والأدب وذلك سنة 1946»(3).

[illegible] محمد المرزوقي عن قصة «أشعة لجمال» [illegible] مجموعة مطبعة الاتحاد سنة 1936 [illegible] «جزاء الخائنة» بعشر سنوات، وامتدت [illegible] «[illegible] الجمال» تصل إلى 64 صفحة [illegible] المرزوقي صديق أديبنا يعلمها [illegible] أو بعض سنة مجهولا [illegible]

ثم تمتد هذا الاختلاف في تاريخ طبع قصة «جزاء **الخائنة» بين ما صرّح به المرزوقي وما ذكره أحمد الصوبي**" فالأول يذكر سنة 1946 في حواره مع القصاص م م ج (محمد المختار جنات)، أما الثاني فقد اعتمد سنة 1947 ثم يشير إلى أنه «لم يقف عليها» ويحتمل أنها موجودة في إحدى المكتبات الشهيرة والمتخصصة في الحضارة العربية الإسلامية وهي مكتبة معهد الآداب ليبيا بتونس.

ويذكر محمد المرزوقي في نفس اللقاء بداية كتابته قصة «جزاء الخائنة» فيقول «كان عمري لا يتجاوز الخامسة عشرة حين بدأت محاولة كتابة القصة، وكان الموضوع عرامات صغار، فيه كثير من الاستطرادات والأحداث التي لا صلة لها بالموضوع أحيانا وفيه

نصيب من الأشعار تقليدا لقصص ألف ليلة وليلة ورأس الغول وغيرها وحين تقدم بي العمر كنت أقرأ تلك المحاولات فأصحك منها ومن أسلوبها ومن شعرها المهلهل المحطم»(4).

لا شك أن المحاولات القصصية سبقت النشر بخمس سنوات على الأقل مثلما للاحظ من صرح به المرزوقي وتاريخ صدور أول قصة. ولدى يمكن الخروج به بعد كل هذا هو أن تجربة محمد المرزوقي القصصية تجربة قطعت أشواطا في التطور والتميز مهما كانت طبيعة خصوصياتها. فهي ليست تجربة غضة وليست تجربة عابرة فقد تجاوزت الأربعين سنة فغدت تجربة متكاملة في صنفها متفردة في خصوصياتها.

تقديم كتاب أحاديث السّمر:

أحاديث السمر، مجموعة قصصية من تأليف محمد المرزوقي، صدرت عن الدار التونسية للنشر سنة 1973 ثم أعادت طبعها سنة 1984. كتب مقدمتها [illegible] بنفسه في أفريل 1965. وعندما [illegible] رشيق حفل تكريم محمد المرزوقي [illegible] قائمة التآليف التي لم تطبع وكان ذلك في [illegible] على الحاضرين يوم التكريم الجمعة 12 مارس 1971.

الكتاب من الحجم الكبير، يقع في 200 صفحة، وقد احتوى على 24 قصة قصيرة وختم الكتاب بقصيدة لمشاعر الشاذلي حريد [illegible] في تقريض قصة [illegible] ومن شدة إعجابه بها نظمها شعرا وأهداها إلى المؤلف.

غلاف الكتاب رُسم عليه شاب وسيم يلف حول رأسه لفافة بيضاء شأن أهل الجنوب وقد مسك بين يديه شبابة يرنم بها، وهيأته تلفتها وضع المعلم في صورة خاصة من عينه التي أغمضها دلالة على الاستغراق في الإحساس بالألحان والاستمتاع بها. وقد بدت من بعيد في ظلمة لاصق فتاة كاعب تحمل قفة وقد تراءت خلفها بعض معالم القرية الجبلية والمدينة والقبة وبعض رسوم للمنازل.

قدّم محمد المرزوقي كتابه بقوله: «هذه مجموعة من الأحاديث ألقيتها على كثير من أصدقائي وتلاميذي في شرفة [illegible]. وهؤلاء الأصدقاء والتلاميذ يعتبرونها قصصا، والواقع أنها مجرد أحاديث كُتبت على الأسلوب القصصي ووُضعت في قالب القصة، أو هي قصص وُضعت في قالب أحاديث. فيها تفتقد القصة ولا تمتلك فنياتها، وفيها مواضيعها وأسلوبها ولا تتقيد بقواعدها وشروطها. وقد بحثت عن عنوان فلم أجد عنوانا ينطبق على حقيقتها خيرا من «أحاديث السمر»(5).

وبالرجوع إلى دلالات كلمة حديث يقول محمد القاضي في أطروحته بعد تأكيده على تمحض الكلمة للدلالة على علم قائم الذات يُعنى بأقوال الرسول [illegible] الحديث كانت تستعمل [illegible] في مجال القصّ، ذلك أننا نجدها منذ القرن الأول تجري في سياقات تجعلها ألصق بالكلام والقول [illegible] القص وموضوعه»(6).

وقد [illegible] كلمة حديث في القرآن الكريم بمعنى [illegible] من [illegible] حديث﴾ النساء [illegible] 87 ؛ كما وردت بمعنى القصة: ﴿وهل أتاك حديث موسى﴾ طه: الآية 9.

وأكد محمد القاضي في غير موقع أن الحديث يحمل دلالة على المقول «الحكي» [illegible] يحمل دلالة على الوقائع والأحداث «الخبر». وعند الجاحظ، الحديث مرادف للرواية بدليل أن الجاحظ يستعمل «حديث خالد بن يزيد» و«حديث أبي المؤرج» و«حديث أبي سعيد المدائني» وذلك في كتاب البخلاء.

فاستعمال المرزوقي للفظة «أحاديث» جمع بين الرواية الشفوية في مستوى القول وبين الأحداث والوقائع في مستوى القصة. واستعماله يبتعد عن وعي بالخلفية التاريخية لمفهوم حديث في المستوى الديني والأدبي.

جذور السمر في الأدب العربي القديم:

للسمر شأن في تاريخ الأدب العربي القديم. ولا يخفى على دارس الأدب العربي وحضارته الإسلامية أهمية المشافهة عبر التاريخ. فقد ربط السمر في سنوات قريبة بالحياة البدوية والحضرية على السواء بل لعله غير مقتصر على العرب والمسلمين وربما شمل شعوب عديدة. عندما نتحدث اليوم بعد ما من دور مهيمن على نحوه تشريه تقصي سنة تصوره حل محل السمر. فإلى سنوات قريبة، كنا نحرص كل الحرص على سماع حكايات الجدة وخرافاتها ليلا، وكان الكبار يخرجون من الشباب إلى قصاصات محببة للاستماع إلى شاعر السمر أو الحكواتي. ولا يزال بعض البيوت في قرية دور - رغم سيطرة التلفزيون - تحافظ على هذه العادة صيفا، حيث الشباب والنساء يستمعون إلى الحكايات والطرائف والأشعار [illegible] كتاب الرحلة، وقد يستمر السمر [illegible] حتى من الليل في البيت الشعبي المقصورة خاصة.

فالسمر جنس أدبي من جنس [illegible] فضلا عن كونه عادة شريفة قديمة.

فن الجاحظ [ت 255 868] [illegible] المنطق على لسانه" "ولدي ذكر من تقصيني بكلام، ما ينطق به الفرس، وحدثت فيه الروايات عن الثقات في الأحاديث المنقولة، والأقاصيص المروية، والسمر والحكايات، وما يكتب به الخلفاء ويتفق فيه البلغاء، كثير من لا يتبع حرفه ويدرك وصفه"(7)

فالسمر عند الجاحظ من المرويات المنقولة عن الثقات، وهو نهج المقدسي يقص على أحاديث سمر محمد بن مزروق في وسيلة مصدر روايته بن مزروق في موقع لاحق من هذا العمل.

ابن النديم [ت 377 987] في كتابه "الفهرست"، فقد ذكر ما يتصل بالسمر وهما:

- نفيط المحاربي الكوفي، شاعر [ت190 ,805]، له من الكتب كتاب السمر، كتاب الحرب والقصص، كتاب أخبار الجن(8).

- هشام الكلبي [ت 206 821] عالم بأنساب العرب وأخبارهم وأيامهم ومثالبهم ووقائعهم، حدث عن أبيه وعن جماعة من الرواة.

من كتبه في الأخبار والأسمار: كتاب الفتيان الأربعة، كتاب السمر، كتاب الأحاديث، كتاب المقطعات، كتاب حسب العصر، كتاب عجائب البحر(9)

ويذكر شارل بيلا في فصل «حكاية» بدائرة المعارف الإسلامية بالفرنسية: "أن السمر وإن كان دلالة في الأصل على الحديث ليلا فإنه عند الناس يدل على القصص التي تروى ليلا ويصفه عامة على الخرافات التي لا يمكن أن تروى إلا في الليل"(10)

[illegible] من المؤلفين [illegible] السمر [illegible] أخبار العرب وتراث تاريخهم [illegible] قصص مسامرات عبيد بن شرية [illegible] 6 686] صاحب كتاب أخبار [illegible] معاوية لسميره عبيد "كل لي [illegible] في أمري" فيهمه عند قريبة من [illegible] وعند الجاهلي سمي عند صويلا وكان قد تحاور معه وكان معاوية قد أمر أهل ديوانه بتقييد مسامرات عبيد في كتاب(11)

وكان أبو حيان التوحيدي مسامر لابن سعدان ثم جمع مسامراته في كتاب اسمه "الإمتاع والمؤانسة"

فالسمر عند العرب ضارب في القدم وله أهمية ثابتة عند رجال الدولة تجمع بين الفائدة والإمتاع والاعتبار ولم ينتشر فقط عند العامة لروايته الخرافات والأعاجيب والمسلي من الأخبار وإنما كان يشتهر وصفة تربوية وسياسية وليس من باب الخرافة فقط إنه يمت بصلة إلى أدب مرائي الملوك.

فسمار محمد بن مزروق ليست خرافات ولا أعاجيب وإنما هي أحاديث تروي قصصا واقعية أو

شبيهة بالواقعية من حيث إمكان الحدوث، غايتها تعليمية واضحة وهي تربية الناشئة والشباب على القيم الأصيلة وإطلاعهم على أمجاد الأجداد ومآثرهم. وقد توقف المروزقي عند بعض الظواهر السلبية في عادات السلف وتقاليدهم ونقدها وقدّم الحلول البديلة التي يطرحها الحياة العصرية دون أن يتنافى مع الإسلام مساهمة منه في تحديث المجتمع التونسي والانتقال به إلى مصاف الدول المتقدمة.

مظاهر الواقعية في أحاديث السّمر

ـ اعتماد الرواية الشفوية المباشرة.

اعتماد الرواية الشفوية المباشرة مظهر دال على الواقعية لأن الكاتب لم ينطلق من الخيال وإنما انطلق من الواقع التاريخي أو الواقع [illegible] انطلق من حديث مروي عن [illegible] وليس عن خبر متخيل. فاعتماد الرواية [illegible] الدقة والأمانة التاريخية والارتباط بالواقع [illegible] وليس أدل على ذلك من العنعنة [illegible] النبوية.

وقد تحدث الرواية والمقصود بها [illegible] في نص الأحاديث الشفوية من أفواه أهل البلد وتحويلها إلى عمل فني مدوّن.

يقول محمد المروزقي في تقديمه كتاب «أحاديث السّمر» «إنها أحاديث أو قصص أحدث من صميم الحياة، فما أنها وقعت فعلا وليس لي فيها إلا الرواية، وما أن الواقع يقتضيها، وفي الإمكان وقوعها، وفي كلتا الحالتين ما حدوث واقع معروف، ولا افتعلت خيالا غير ما له صلة وثيقة بالواقع، أعني الواقع في زمن كتابة الحديث أو قبله، وبما أصف إلا ما رأيت، وبما أتحدث عن محيط أو مجتمع أو شخص أو نفسه إلا ما عرفت بنفسي، أو بالرواية عن غيري. فالمحاولات لتصحيح وتلوينه التي وصفت في بعض الأحاديث كانت مرتبطة لصدق، ومن محتمل وشوحها وعجائبها رويت تلك الأحاديث»(12)

وفي حوار مع المحمش الشهير المرحوم محمد بن علي، نشر بسمر الكريم الذي أعدته دار الثقافة ابن رشد يحد

«السؤال: قصصك التي تبدعها من أين تأتي بها؟ وسيكون هذا السرّ بيني وبينك لا تقوله لأحد

الجواب: ليس في الأمر سرّ. والواقع أن غالب القصص أنتجتُها من مخيّلتي لتحليل عاطفة أو استخلاص درس اجتماعي، وهناك بعض القصص الواقعية التي أرويها عن الشيوخ والعجائز وهذه ليس لي فيها إلا تنظيم الحوادث وتغيير الأسماء. وأهمس في أذنك أنني أخذت من قصصي النوع الثاني الصرف»(13)

[illegible] لا يتنافى والواقع إذا ما كان [illegible] لأن الواقع ليس هو ما وقع فعلا [illegible] أن تلتقطه عين الكاميرا بكل [illegible] ما يمكن أن يقع، هكذا تجد الواقعية في أعمال محمد تيمور ونجيب محفوظ وعبد الرحمان الشرقاوي.

وتبين ما يدور حوار في بداية سمر بين المروزقي له وهو المروزقي والراوي ومن الحوار يقع الانتقال إلى سرد القصة. مثلا، اعتمادا على سؤال يطرح منذ البداية على أحد الأصدقاء حول أسباب عداوته للمرأة يقع الانتقال إلى محورات وخواطر مختلفة تمهيدا لتفسير الموقف بقصة «وحجي» (ملخصها أن الراوي صفعته أمه ليلا بحذاء التحرش حسب الخدمة فإذا بها تلقنه درسا لن ينساه انعكس سلبا على موقفه من المرأة)

وقد يتوجه المروزقي له وهو المروزقي سؤال إلى أحد أصدقائه يستفسره حول سرّ من الأسرار من ذلك لماذا يدعوك الناس بقاتل أخيه؟ فيتدرج الروي في الحديث حتى يسرد قصة قتله أخاه في تنافس على الزواج بفتاة [انظر قصة قتل أخيه]

وقد تطلق المروي له في عجاب بالراوي لارتفاع مكانته العلمية فهذا الصديق دكتور في علم النفس قدم خدمات جليلة لشقيقه، يدور حوار بينه وبين الكاتب بمناسبة محاضرة ألقاها الدكتور على مسرح الجمعية الليلة وتتوطد العلاقة حتى يبوح الدكتور بسره للمرزوقي لقد أحب أخت صديقه وهو من أكابر العائلات فأهانه وصفعته وكان ذلك منقصا عن الدراسة لا من ولا شهادة علمية مثلما قلت له. ويتحرك ضميره بتلك الصفعة ويسافر إلى أوروبا ويعمل ويدرس ويعود بعد عودة طويلة دكتورا [انظر قصة الصفعة للدندة]

وقد يدور حوار بين المرزوقي وجليسه في السمر كما يقرأ شعر المعري وإذا بالحديث ينتقل إلى نصح المعري رجل الأربعين بالتزوج بامرأة الأربعين ومنه إلى زواج الشيوخ بالفتيات الصغيرات [illegible] مآس ويتم وتشرد غير أن الجليس [illegible] قصة بطلها شيخ تزوج فتاة صغيرة شفقة عليها وحفظ لها من عاديات الزمان لكنها استبدلته بشاب [illegible] سرعان ما هجرته وأراد أن [illegible] عنوانه «الصيف ضيّعت اللبن».

ولم يكن الراوي دائما صديقا [illegible] أعوان الشرطة يقود مومسا إلى المحجوز وهي تجهش بالبكاء والعون هو أيضا يخفي قطرات دموع تترقرق في عينيه. واشرأب المرزوقي لاستطلاع الأمر وقد عرف العون منه ذلك حين قال: «أظنك في حاجة إلى قصة؟» وتواعدا عند المقهى وهناك قص البوليس قصة هذه المرأة منذ طفولتها فقد مات والدها ثم تزوجت أمها رجلا آخر وما لبثت أن مات وبقيت الطفلة تعيش عند خالها الذي روجها شيخا حال كتمان أنوثتها ولم تلبث عنده فترة حتى طلقها تحت تأثير أبنائه وبناته، وأطردها خالها وضطرت إلى ممارسة الرذيلة ثم إلى الالتحاق بالمحجوز ومنه تزوجت متخلا عن حسن بيه رغبة منها في حياة الاستقرار فإذا به يجبرها على البغاء السري. واشتكت أمرها إلى العدالة ولم يجد بوليس الآداب من حل بها غير إعادتها إلى المحجوز وقد قادها إليه ذلك العون في بداية القصة.

كثيرا ما كان الراوي هو بطل السمر أو هو شاهد على أحداث السمر أو هو طرف في تلك الأحداث وقد يكون الراوي حتى لا يصرح به المروي له لأنه يضمنه مؤلف الأسمار يخرط في سرد قصة السمر مباشرة دون تقديم من خلاله تنكشف لنا علاقة المروي له وهو المرزوقي بالراوي

وكثيرا ما عاب هذا الحوار بين المروي له والراوي في بداية كل سمر تعلّق بالبادية والصحراء ولعل ذلك يعود إلى أن الراوي يحرص على التكتّم أو أن القصة رواها أكثر من راو وعند ذلك لا حاجة إلى الإشارة إلى الراوي وبعض التلميح إلى الراوي قد يكشف الجوانب الحقيقية لأطراف القصة وبذلك قد يصبح المرزوقي محل مساءلة بسبب هتكه أسرار الناس وأعراضهم فصار الإعراض عن ذكر الراوي والاقتصار على التلميح له فقط أمرا محبذا، وهو دال بدون شك على واقعية الأحداث.

[illegible] القصص [illegible] الحصرية يذكر الراوي أو تذكر بعض خصائصه وفي ذلك مؤشر على الواقعية [illegible] التكتم عنه في القصص المرتبطة [illegible] الصحراوية والريفية هو أيضا مؤشر على الواقعية لأنه لولا واقعية الأحداث والأشخاص لما أخفى الكاتب راويه أو رواته.

الزمان والمكان ودلالتهما على الواقعية:

الزمان والمكان متلازمان بحيث لا يمكن أن نتصور مكان دون زمان ولا زمان دون مكان. المكان والزمان أوعية تدور فيهما الأحداث القصصية

لقد سجّل المرزوقي لكل قصة زمن تأليفها في آخرها أحاديث السمر، ألفها صاحبها ما بين سنة 1945 و1951، أي بعد الحرب العالمية الثانية وفي عمرة اشتداد حركة التحرير الوطنية ضد المستعمر

الفرنسي بتونس وبالمغرب العربي بكثير أيضا، ومن وصول الحركة الوطنية إلى سدة الحكم وكذلك قبل وصول عبد الناصر بمصر إلى كرسي الحكم.

يوزع قصص المرزوقي على سنوات نشر الفترة كالآتي 1945 قصة واحدة، 1948 07 قصص، 1949 04 قصص، 1950 03 قصص، 1951 10 قصص، المجموع 25 قصة

لو حاول رسم هذه المعطيات في شكل بياني لتحصل على شكل قريب من ذروة الجبل وعقبة الشامخ وبشكل مشبع بعدد من المعاني الموحية بالنصر والأنفة والعزة والإحساس بالرفعة والثقة بالنفس؛ هذه الصفات التي يتحلى بها كاتب محمد المرزوقي ويتنفسها أهل الجنوب وخاصة دوز، تلك الضفة الصحراوية لوعره، في فترة عهد الاستقلال

[illegible] من نشر، فقد كتب [illegible] أفريل 1965، ولم يتم طبع [illegible] التونسية للنشر إلا سنة 1973، وهذه هي الطبعة الأولى ثم تبعتها طبعة ثانية سنة 1984 [illegible] الإشارة إلى أن محمد المرزوقي [illegible] وبولا الحاج لأصدقاء [illegible] الكتاب

يقول المرزوقي في المقدمة: «هذه مجموعة من الأحاديث ألحّ كثير من أصدقائي وتلاميذي في نشرها. وهؤلاء الأصدقاء والتلاميذ يعتبرونها قصصا، والواقع أنها مجرد أحاديث كتبت على الأسلوب القصصي، أو وضعت في قالب القصة، أو هي قصص وضعت في قالب الحديث، ففيها تفتقد القصة ولا تمسك فيها، وفيها موضوعها وأسلوبها ولا تتقيد بقواعدها وشروطها» (14)

ورغم المسافة الزمنية التي تفصل زمن التأليف عن زمن تقديم ونشر الأول مرة، فإن المرزوقي حرص أن يترك القصص على حالها كما كتبها أول مرة، حفاظا على مصداقية الأحداث الواقع واحترام المنطق التدرج والتطور في أفكار الإنسان ومشاعره، إذ في كل فترة زمنية قد تحمل عواطف وأفكار يمكن أن تحفظ عنها ويمكن أن تتدنى وتتطور كما يمكن أن تتخلى عنها برمتها.

يقول المرزوقي في هذا السياق « في هذه الأحاديث أفكار وآراء أحد بعضها من أشخاص أحدثه و من محيطهم أما البعض الآخر فهو آراء خاصة في الحياة الاجتماعية مررت بها وتأثرت بها، وتحولت عقيدتي عن جزء آخر، ثبت بتجارب أنه غير صحيح، وبكي مع ذلك أثرت أنه دون تغيير محافظة على القصة كما كتبت، مع إثبات تاريخ كتابة القصة في آخر كل حديث» (15).

لم يحرص المرزوقي فقط على نقل المشاهد أقرب ما يمكن إلى الواقع ولا نقل الشخوص كما كانت تتصرف، ولا نقل الأحداث بصفة [illegible] في التصوير، [illegible] كون صداقة بينه وبين قرائه فتصهر [illegible] قد صهر بها في كل قصة كتبها [illegible] دون تحوير أو تعديل. وإن حصل تغيّر [illegible] الأول [illegible] وتشاعر [illegible] التصور [illegible] كل [illegible] وبذلك ترك قصصه [illegible] في حقبة زمنية [illegible] وهذا النص مظهر من مظاهر الواقعية ينكشف دفينا في أعماق نفس الكاتب.

لقد كان المرزوقي يتعامل مع الزمن تعاملا تاريخيا، وعند تحتمية التصور، ولم يكن يتعامل معه تعاملا ستاتيكيا محنطا.

لم يمكن فيه يشمل كامل البلاد بتونسه و لمناطق الحدودية و بصحراوية من البلاد الجزائرية، كما يشمل أجزاء من البلاد الليبية بإقليم طرابلس غرب وبرقة شرق وغدامس جنوب وبذلك رسم هذه المواقع وحدودها مثل المثلث مقلوب رأسه غدامس وقاعدته ما بين برقة و بجزائر تلك هي مساحة الأحداث بصفة عامة أما مراكزها المشتتة فهي تنقسم إلى قسمين حسب نوعية الأحداث:

- أحداث في بيئة بدوية محلها الوادي والعروش بالجنوب التونسي ومنطقة طبرنس والصحراء الجزائرية وبعض القرى الفلاحية بمناطق مجردة وبعض قرى الساحل أيضا.

- أحداث في بيئة حضرية أغلبها تدور في مدينة تونس بعاصمة وقد نجد قصص تدور أحداثها في مدينة مجهولة يمكن ألا تكون داخل الحاضرة

* في مجال البداوة نجد الواحة والكثبان الرملية ومجالس السمر وبعض هذه خصوصيات قرية دور وإن لم يذكرها صراحة ونجد الصحراء والجبل وأحياء الفلل والعروش مثلا حي العوامرية، حي الجواري، حي الزوين، وحي الجوامد بوقيم طبرنس

كما يمكن أن نجد في الصحراء آثار المياه المختفية تحت سطح الأرض وفي حين لآخر قد يطالعنا بمشهد صيد لغزال [illegible] [انظر قصة ريم]. والصحراء لا تخلو من المعسكرات الفرنسية إذا ما تعلق الأمر بصحراء [illegible] تصبح الصحراء ساحة معارك بين ألمان وفرنسيين [illegible] العاملة الثانية أو بعدها [illegible] بين معسكري المحور والحلفاء.

وإذا ما تقدمنا شمالا بالبلاد [illegible] الصحراء، يوقف عند بعض القرى بالساحل دون تقصيص على سمائها وقد نتوقف عند قرى بمنطقة الكاف وقرى قريبة من نهر مجردة حيث الحقول الشاسعة والزراعات الكبرى وحيث الهيمنة الاستعمارية التي كرست الاستغلال والتفاوت الطبقي

* في مجال الحضر الأحداث تدور في العاصمة تونس بعاصمة، وبها نجد جامع الزيتونة المعمور كما نجد الكيسي [مقهى شعبي] ونجد المسرح حيث حفلات تمثيل وترقص ونجد المقهى الذي لعب دورا بارزا باعتباره مكان تلقي الرواية، فهو المكان الأساسي لتردد القصص وهناك بيوت لأصدقاء وقاعة للمحاضرات ودكان حداد للرجال دون الغفل عن الماخور في هذه المدينة متنوعة الأنشطة.

لا شك أن تنوع المكان له دلالات مختلفة، فهو لا يدل على انتماء محمد المرزوقي إلى قرية دور والجهة إلى صنف البداوة بعاداتها وتقاليدها وتراثها وقيمها **وإنما يدل أيضا على ثقافة الرجل المتسعة وخاصة** على علاقاته بمنطقة شرق وغرب وشمالا وجنوب لقد وصف المرزوقي علاقاته بمنطقة تتحول إلى بث من القصص لكنه لم يكن مجرد ناقل فحسب وإنما كان عند الصناعة يبدع فنا في مستوى العبارة والصورة والبنية فقد كان مثلا الرجل المكر والأدب النشيط بين بادية دور وحاضرة تونس أحسن توظيف العلاقات البشرية بخدمة هويته وهي تصيد القصص وقد تجلى ذلك في مجموعة "أحاديث السمر" وفي **مجموعات أخرى مطبوعة أو مقدمة في الإذاعة.** لقد كانت روابط المكان مؤشر على متانة روابط البشرية التي تشد شخصية المرزوقي بعدد لا بأس به ممن يمكن أن نطلق عليهم **المزودين بالقصص الموزعين في أماكن** مختلفة

الشخصيات: المشاغل والبدائل وعلاقتهما بالواقع.

[illegible] الشخصيات القصصية تعكس مشاغل الكاتب لأن شخصيات القصة أبعاض من الكاتب فمعرفة الكاتب تكون عبر شخصياته، كما تتحدد الشخصيات من خلال نوعية الكاتب

محمد المرزوقي، كاتب قصصي ينحدر من الجنوب التونسي، من قرية دور، مسقط رأس، يحافظ على صلاته بالجنوب من خلال تردده عليه ومن خلال اهتمامه بتراثه الممثل في تدوين شعر وتدوين الأخبار وهو ينتمي إلى طبقة البرجوازية الصغيرة وإلى النخبة المثقفة يعد ضمن جماعة تحت سور باب سويقة، وهي جماعة جمعت قصاصين وشعراء وصحافيين غرفو بالدعابة والهزل والمرح وغرف بعضهم بسلوك يسعى إلى اقتناص اللذة والمتعة الفردية **في غير تحفظ.**

عاش المروزقي زمنا طويلا من الاستعمار وناضل في صفوف الحزب الدستوري. شارك في أحداث 9 أفريل 1938 وقضى خمس سنوات بين السجن والإبعاد إلى أقصى الجنوب، وترأس الجامعة الدستورية للجنوب التونسي من سنة 1947 إلى سنة 1954.

لقد ساهم المروزقي في الحياة السياسية بنصيب لا بأس به. وقد كان نشاطه السياسي يتمثل في التحرك العملي وفي الكتابة الأدبية والصحفية.

نحن نذكر بهذه الجوانب من سيرة محمد المروزقي لأننا نريد أن نبحث عن مشاغله الفكرية في إطار مشاغل المثقف التونسي في تلك الحقبة التاريخية. وقد ذكرنا بانتماءاته المكانية والفكرية والطبقية وهاجسنا هو تحسس المشاغل التي تسطر على رحى الفكر والأدب والثقافة بتونس العاصمة وبالبلاد التونسية عامة آنذاك.

فهل عثر المروزقي عن [illegible] تصوّره وكما تسطره وكما هي [illegible]

عند الرجوع إلى مجموعة [illegible] نتمكن من أن نعثر فيها على [illegible] التي كتب فيها هذه الأقصوص [illegible] من سنة 1945 إلى سنة 1951 [illegible] العالم قد خرج من أعقاب الحرب العالمية الثانية كما خرج من الأزمة الاقتصادية العالمية 1929.

أما البلدان العربية فقد عاشت أول حرب عربية إسرائيلية سنة 1948 وشهدت مدّا قوميا عربيا كانت ثورة عبد الناصر 1952 تتويجا له. لكن هذه الأحداث وأحداث غيرها لم نجد بها أيّ صدى في أقصوص «أحاديث السمر». لا لأن المروزقي وعيه السياسي محدود، ولا لأنه رأى بهذا الكتاب أن يكون تدوينا لأخبار مروية عن مصادر مختلفة صاغها صياغة فنية حافظ فيها على قدر كبير من توقعيه كما بدت له. لقد كانت مجرّد أسمار.

من الأحداث السياسية وجدنا فقط صدى للحرب التي قامت في ليبيا بين إيطاليا وبريطانيا في الجبل الأخضر في نطاق الحرب العالمية الثانية بين المحور والحلفاء.

لم تكن عناية المروزقي سياسية في أقاصيص «أحاديث السمر»، كانت عناية تدوينية للأخبار أساسا، ثم تأتي العناية الاجتماعية التي تسعى إلى الإصلاح والتربية. غاب الهدف السياسي غيابا واضحا وغاب كذلك الموضوع السياسي من كل أقصوصة لأن هذه الأقصوص ليست من خلق المروزقي وإنما هي أحداث واقعية حصلت في أزمنة سابقة مختلفة نقلت المروزقي عن طريق الرواية الشفوية فاقتصها ودوّنها وصاغها صياغة فنية جمعت بين الإمتاع الفني والاعتبار الأخلاقي.

الجانب السياسي في فكر المروزقي وأعماله، [illegible] أن [illegible] خلال الممارسة العملية المتمثلة في [illegible] وتحمّل المسؤوليات الحزبية [illegible] خلال الكتابات الصحفية والأدبية [illegible] من الأحوال التقليل من أهمية [illegible] المروزقي رغم غيابه في مجموعة «أحاديث [illegible] أن رصيده من الكتب المخصصة [illegible] (10)

ماذا بقي إذن إذا ما غاب الجانب السياسي في مجموعة «أحاديث السمر» ؟ لقد بقي الجانب الاجتماعي وهو حاضر بعمق ودقة في معالجته

والإقرار بغياب الجانب السياسي هو أمر نسبيّ لأننا إذا ما أقررنا أن الجانب السياسي لا بد أن يكون حاضرا مهما كان التعبير، فالسكوت عنه موقف سياسي أيضا لكنه يعبر عن هذا التأويل لأن المروزقي عبّر عن مواقفه السياسية في غير هذا الكتاب «أحاديث السمر»

حاولنا تقسيم المشاغل إلى ثلاثة محاور

ـ مشاغل حضرية تتصل بالقصص التي دارت أحداثها في المدينة وكان أبطالها وشخصياتها ينتمون **إلى الوسط الحضري.**

ـ مشاغل قروية تتصل بالقصص التي دارت أحداثها في قرية أو في وسط ريفي ليس مدينة وليس صحراء، وكان الأبطال والشخصيات ينتمون إلى وسط قروي فلاحي مرتبط بالأرض.

ـ مشاغل صحراوية رعوية تتصل بالقصص التي دارت أحداثها في الصحراء وكان أبطالها وشخصياتها ينتمون إلى وسط صحراوي يعتمد الترحال من أجل رعي المواشي والإبل.

المشاغل الحضرية :

إن محور القصص التي تدور أحداثها في المدينة يتعلق أساسا بالمرأة. ففي قصة « تجربة قاسية» أحبّت الزوجة صديق زوجها وعندما امتنع عن مبادلتها الحبّ أوقعت به لدى زوجها فحصل الشجار الذي أعقبه الفراق وانتهى الأمر بطلاق الزوجين.

وفي قصة « حوّاء» [illegible] بينهما فتاة، تقدّم أحدهما لخطبتها وبعد [illegible] أعلنت الفتاة حبّها للآخر ففسخ الأول [illegible] ولم تدم العلاقة بين الحبيبين طويلا لأنها [illegible]

القصتان تلتقيان في غاية واحدة وهي التعبير عن تأصّل الشر في المرأة وأنها هي مصدر الشرور في المجتمع. وينطلق من الاعتقاد الديني بأن حوّاء هي التي أخرجت آدم من نعيم الجنة إلى جحيم الدنيا وهكذا نصل إلى أن المرأة هي التي تخرج الرجل من نعيم الصداقة والوفاق إلى جحيم الهجر والفراق سواء كان الأمر بين الأصدقاء أو بين الأزواج.

الحياة في المدينة متعددة الوجوه، ولذلك نرى المرزوقي يهتمّ بظواهر أخرى متصلة بالمرأة أيضا، فقد تناول الفتاة زوجة الشيخ والفتاة المتكبّرة المستعلية، والفتاة الخادمة في منازل الموسرين، والفتاة الراقصة الخليعة، والفتاة المومس المحترفة في الماخور ولم يسس المرزوقي – في حياة المدينة الزاخرة بالحركة – الاعتناء بالعلاقة بين العامل وصاحب المصنع.

تناول المرزوقي قضية زواج الشيخ بالفتاة من جانبين: من جانب الشيخ ومن جانب الفتاة، وكل طرف له مصالح محددة يبحث عنها في الطرف الآخر.

في قصة «الصيف صيّعت اللبن» وهي رقم 9، يدور نقاش بين الراوي وجليسه (ولعل المرزوقي يتخفّى وراء الراوي)، ـ بعد أن طالعا نصيبا من شعر المعرّي ـ حول زواج الشيخ بفتاة صغيرة أيكون متعة أم رأفة؟ وذكر الجليس حالة كان فيها الشيخ يعطف على عائلة أيتام الأب ، واعتقدت الأرملة أن هذا الشيخ يعطف عليهم رغبة في الزواج بابنتها وأرادت أن تجازي هذا الشيخ فزوّجته ابنتها وهو يعتقد أنه تزوجها رأفة بها من غوائل الدهر. وبعد موت الأم تمرّدت الفتاة وانتهى الأمر إلى الطلاق ثم إن الفتاة المطلقة تقع بين براثن شاب سكّير عربيد أذاقها ألوانا من العذاب [illegible] مصوغها وكل ما تملك لأنه كان، إلى جانب [illegible] مدمنا على القمار والنساء وعندما عادت الفتاة كسيرة إلى الشيخ تستجيره، ما كان منه إلا أن قال [illegible] و[illegible] أمرها إلى [illegible]

لا يثبت أن زواج الشيخ بفتاة هو زواج غير [illegible] يحتمل أن ينتهي إلى الاضطراب. والحالة التي اختارها المرزوقي حالة نادرة لكنها معبّرة عن نقيض ما يشاع على الأقل من أن الشيخ ينساق وراء المتعة ويتزوج فتاة صغيرة.

أما الطرف الآخر وهو الفتاة، فقد توافق هي أيضا على الزواج بشيخ طمعا في إرثه وذلك ما حصل في قصة « الزوجة الأولى» رقم 15، فقد رغب الزوج في الزواج بثانية لأن زوجته الأولى تهرمت بسبب كثرة الأبناء ولم تدم عافية الزوج طويلا مع زوجته الثانية فقد تهرّم هو أيضا ودبّت فيه الشيخوخة وكثرت أمراضه ولم تحتمله الزوجة الثانية التي طال انتظارها لموت زوجها، ولم يجد إلا أمّ بنيه مُعينا له وانتهى به الأمر إلى العودة إلى الزوجة الأولى وطلاق الزوجة الثانية. وكانت هذه القصة فرصة للمرزوقي قدّم فيها مواعظ

للأزواج حتى يكبحوا جماح شهواتهم ويحسنوا الظن بأمهات أبنائهم ويذكروا الفقر والمرض كلما اشتدت بهم الأنانية والشهوة.

لقد كان المرزوقي يناصر الزواج بواحدة قبل صدور مجلة الأحوال الشخصية. فقد ألف المرزوقي القصة سنة 1951 في حين أن مجلة الأحوال الشخصية صدرت سنة 1956.

لن نطيل في باقي القصص التي تعالج أوضاعا مختلفة للمرأة في المدينة. فعن الفتاة المتكبرة في قصة «الصفعة اللذيذة» رقم 10 : ترفض فتاة صديق أخيها لأنه لا يحمل شهادة علمية ولا مال له وتصفعه لأنه تجرّأ عليها وهي ابنة العائلة الموسرة، رفيعة الجاه والشرف وهو سليل عائلة فقيرة من عامة الناس، تلك الصفعة تغيّر مجرى حياة ذلك الشاب فيهاجر إلى أوروبا ويعود دكتورا، ويصرّ على ردّ الفعل بدعوة الفتاة العانس إلى حضور حفل زفافه وقد كانت [illegible] منه ان يتقدم لخطبته.

أما الفتاة الخادمة في منازل [illegible] لنا المرزوقي في قصة «واخجلي» رقم 14 [illegible] من مضايقات أبناء الموسرين في بيوتهم لكن [illegible] المضايقات انقلبت على هذا الفتى ورسخت فيه عقدة كراهية المرأة لأن أمه ضبطته وهو يتسلل ليلا إلى الخادمة وأشبعته تقريعا فكلما ذكرت المرأة استحضر ذلك المشهد المؤثر الذي حصل له مع أمه وهكذا أصبح هذا الشاب شخصا غير سوي إزاء [illegible]

أما المرأة العاهرة في المدينة، فقد اختار لنا المرزوقي وضعيتين : وضعية المرأة الفاعلة ووضعية المرأة المفعول بها. في قصة «ضمير يستيقظ» رقم 16، الراقصة الخليعة تتزوج موظفا لتتسبب له في الإفلاس وبيع المنزل وتشرّد عائلته وينتهي به الأمر إلى السجن بعد أن اتهمته بهتانا بالسرقة حتى تتخلص منه ويخلو لها المجال مع عشيقها الجديد، لكن هذا العشيق يهجرها خوفا من أن يحل به ما حلّ بالأول ويستيقظ ضمير الراقصة وتسعى لإنقاذ الموظف من المرض الذي لازمه وذلك بمساعدته ماليا ثم تسعى في الحصول على عفو للموظف السجين ويكون له ذلك غير أن الراقصة تصاب بمرض يلزمها المستشفى وتطلب منه العفو قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة.

نفس منفلوطي يغمر هذه القصة مصدر الرذيلة يتحوّل إلى مصدر للفضيلة وتنتهي القصة نهاية أخلاقية مثالية يندر أن توجد على أرض الواقع

أما الفتاة المفعول بها، فتتمثل في قصة «المستجير بعمرو» رقم 23، تتمثل في قصة فتاة صغيرة عاشت سيمة في بيت خالها، سرعان ما زوّجها شيخا كبيرا فرّت منه ومن أبنائه وعادت إلى بيت خالها فأطردها ولم تجد أمامها غير الرذيلة طريقا فاحترفت الخنا في الماخور إلى أن احتال عليها أحدهم موهما إياها بحياة زوجية هنيئة فإذا به يتمعّش منها وما كان منها إلا أن عادت ثانية وهي [illegible] حور مرفوقة بشرطي

[illegible] عن تدوين العلاقة بين العامل [illegible] في قصة «ملائكة الرحمة» رقم 24 [illegible] في طهره بوجود صلة بينه وبين الموضوع غير أننا في نهاية القصة سنتبيّن العلاقة.

يقع عامل ضحية طرد تعسّفي من المصنع لضعف إنتاجه بسبب المرض وينتهي به الأمر إلى الموت. يسعى ابنه من بعده بكل الطرق إلى أن يحل محل أبيه، ويتوصّل إلى أن يعمل في منزل صاحب المصنع ويقرر قتله انتقاما لأبيه المطرود وفي اللحظة التي رفع فيها يده ليهوي على الرجل ارتفع صراخ ابنه الرضيع فتذكّر يُتمه ومعاناته الفقر والحاجة بسبب فقد أبيه وتمثل له المستقبل الذي ينتظر هذا الرضيع لو أنه أجهز على أبيه فكفّ يده وتراجع. تفطّن صاحب البيت إلى ما حصل واعترف الفتى بما كان قد عزم عليه وجازى صاحب المصنع الفتى بأن أحلّه محلّ أبيه في المصنع.

هذه القصة بها أيضا نفس منفلوطي مثالي، تنتهي الأحداث بأفعال مشبعة بالخير ويقع التحوّل المفاجئ

من قمة الشر إلى قمة الخير. فهل هذا يعكس رؤية مثالية متأثرة بقصص المنفلوطي التي كانت قد اكتسحت القرّاء العرب في الخمسينات؟

تلك هي مشاغل الحضر في المدن من خلال مجموعة «أحاديث السمر».

المشاغل القروية :

تتمحور المشاغل القروية حول المرأة أيضا، لكن المرأة في القرية تختلف عن المرأة في المدينة. في القرية ثمّة الأرض الفلاحية التي تشدّ اهتمام أطراف العائلة فتصبح المرأة والأرض القطبيْن اللذيْن يشدّان اهتمام القروي. فقد يكفل الأخ ابن أخيه اليتيم ويحرمه من التعليم رغبة منه في خدمة أرضه ولا يكتفي باستغلال ابن أخيه وإنما يستغل ابنته أيضا فجشعه لا حدود له: زوّج ابنته من شيخ ليفوز بإرثه المتمثل في الأراضي الفلاحية، لكن أحلامه تذهبت سدى، فالشيخ يموت بعد أن حبّس ثروته على أبنائه ولم ترث [illegible] المرض الذي سرعان ما ألحقها [illegible] على ابنتها ومات الأب بسكتة [illegible] مهاجرا إلى الجزائر يعمل هناك، أعلمنا أهل قريته بموت عمّه ودعوهُ لتسلّم المنزل والإرث فهو الوريث الوحيد، وانفتحت لهذا الفتى صفحة جديدة بدأها بالزواج. وهكذا تشاء الأقدار أنّ من سعوا إلى حرمانه من حقّ التعلّم وحق الزواج وحرمانه من الإرث، تسوق له الأقدار إرث أرزاقهم سوقا هيّنا. (قصة الميراث القاتل رقم 2).

فالأرض والمرأة والأرزاق هي مدار المشاغل والنوايا والأعمال في القرية.

في قصة « زوجة الأب» رقم 4، تسعى زوجة الأب إلى تهجير الابن يتيم الأم بمعاملتها القاسية له وغايتها هي انفراد أبنائها بالأرزاق والإرث. ويهجر الابن قريته ويستقر بتونس العاصمة وتشاء الصدف أن يلتقي الأب بابنه بعد 17 سنة وهو صاحب محل تجاري وفي سعة من الرزق فيهجر الأب الكاف هو أيضا ويستقر بتونس مع ابنه.

في القرية يكثر التخاصم بين العائلات الكبرى حول الانفراد بالسلطة والجاه ويستحكم الأخذ بالثأر ورد الفعل العين بالعين والسنّ بالسن.

يذكر المرزوقي حادثة حصلت بين عائلة العامري وعائلة الجابري المتنازعتين. بين العائلتين لاحقّ للفتيان والفتيات أن يتحابّوا وإذا ما حصل الحبّ يقع التفريق بين الحبيبين بكل الطرق حتى بالقتل: الطعن أو دسّ السمّ.

شاب جابري قرّر النيل من عائلة العامري بالتعلق بإحدى فتياتها وتحوّلت العلاقة إلى حبّ جارف، فنصبت عائلة العامري كمينا للجابري فأردوه قتيلا وسقوا فتاتهم السمّ في قدح لبن وهكذا وضعوا حدا للعلاقة الغرامية. غير أن عائلة العامري رغم قتلها للحبيبين [illegible] على «تطاول» الشاب الجابري بحبّ فتاة [illegible] فقد نهض أحد أحفاد والد القتيلة بمهمة [illegible] المتمثل في رد الفعل وذلك بالتعلق بفتاة [illegible] لكن الحبيب هذه المرة أحكم [illegible] الى الحدود الليبية وأرسل بقصيدة [illegible] فيها بشجاعته وكفاءته.

[illegible] بشكل [illegible]، لا يكون [illegible] بدم، قد يكون شرفا بشرف. وفي الوقت الذي تنتظر فيه الأخذ بثأر القتيل يقع العزوف عنه إلى الأخذ بثأر المحب. يتحوّل الحب إلى جناية أشد من القتل. فالشاب الجابري الذي أحب فتاة عامرية هو الذي بدأ بالظلم حسب المنظور القروي. وحب فتاة عامرية هو اعتداء على قبيلة العوامرية بكاملها. ولذلك سيكون الأخذ بالثأر بحبّ عامري لفتاة جابرية فيكون اعتداء باعتداء حسب المنطق التقليدي المتخلف. الحب ممنوع بين أبناء وبنات قبيلتين عدوّتين. لقد تحوّل الحب إلى إهانة وتلطيخ للشرف، انقلب منطق الأشياء في الفكر القروي التقليدي. فأن يحبّ الشاب فتاة معناها أنه يريد إهانة عائلتها !!!

وجه آخر للمروقي كشف عنه المروقي وهو أنه منحاز الضعفاء وخاصة زاوية الولي الصالح حيث يتوفر حفظ القوت والطعام والشراب والإقامة.

فتاة من قرية من قرى ليبيا، تحتدم معركة بين حبها وكسبة من جيش المروقي لدى الجيش الإيطالي مات فؤاد عائلتها ولم يجد أمامها غير الفرار بجسدها، تشردت بين قرى الجبوب، وعملت في الحقول والمدن ولما اشتدت مصائبها ترجل لها بلاوية المتفجة فيها، تكرت في زي فتى من طلبة العلم واستقرت بزاويته وفي صالح بقرية من قرى الساحل، هناك حفظت القرآن الكريم وصلت سنوات متقمصة دور مؤدب الصبيان تعلمهم القرآن إلى أن نفض بها أحدهم وأشاع أمرها فتزوجت واستقرت هناك.

يقف المروقي عند هذه الحادثة [illegible] منها وهي [illegible] المرأة هم الذين اجبروها على [illegible] حفاظا على الشرف وعجز عن [illegible]

في هذه القصة تبين العلاقات [illegible] المحجوب بونس وبين أيام [illegible] كتب القرى منحاز للفقراء من [illegible] يحبون بصفات عربية أصيلة مثل نصرة الجار ونصرة المظلوم وإكرام الضيف إلى جانب الشهامة والغيرة والإباء والوفاء بالعهد.

المشاغل الصحراوية :

لئن كان ساكن الصحراء يبحث عن الماء والكلأ والأمن بتوفير الظروف المناسبة لرعي الإبل والأغنام، فإنه قد تعود هذا البحث ولم يعد مشغلا اشكاليا يتعب الأنفس ويعلي الصراع من أجل عبور بالمرأة من أكثر المشاغل بروزا في أغلب القصص التي دارت أحداثها في محيط صحراوي. وما لأحد بالثأر ويحقد الدفين إلا بسبب عبور بالمرأة يقتل لأجل أخذ وبقتل الأب عنه ويقتل الروح روحه العاشقة غيره، ويقتل العاشق روح عشيقه ويقتل الابن عاشق أمه أخذا بثأر أبيه، كل ذلك من أجل المرأة.

لقد وصف المروقي انتقام الروح من روحه الحاثة بقتله ثم مطارده عشيقه حتى التمكن من قتله مع وصف دقيق لرحلة المطارده ومشاقها وويلاتها خاصة وأن مساحة المطارده مفتوحه وفوق الحدود فقد تمتد من صحراء ليبيا إلى صحراء الجزائر عبر الصحراء التونسية. ومن قبيلة الحوامد جنوب ليبيا إلى قبيلة الشواهد جنوب الجزائر تتحول رحلة المطاردة مشاهد عجيبة فيها جز الرأس وإرساله إلى أهل القتيل على فرسه إمعانا في التشفي، وفيها قطع لحمه الجد سكين عندما يهشت حية جد النصل، وفيها السكر بري الصوارق والحرص على اللثام رغم الانتماء إلى الحوامد بليبيا لإخفاء الشهود لحاصل في الجد بسبب سعة الحية [illegible] رقم 3)

من [illegible] بعد [illegible] بين القبائل المتحاربة [illegible] أن يموت الأب في غارة من [illegible] ويترك روحه حتى قتلت [illegible] ضروره لأحد بالثأر أبيه، تنشأ [illegible] في بيت قتل أبيه من الموالي [illegible] على هذه الحقيقة منع عن الأكل وصرع بتسديد رصاصة قاتلة في صدر زعيم قبيلة الموالي قتل أبيه وجز رأسه وعاد به مسرعا إلى حيه بالجنوب التونسي. (انظر قصة ثأر أبي رقم 8).

الأحد بالثأر يتوارث من الأصل إلى الفروع ويتعاقب بينهم مهما طال الزمن ونأى المكان والقتل غير كاف عند تعقد لأحد بالثأر، فلا بد من الدليل، ولا دس إلا بجز رأس القتيل وحمله برهان على صحة إتمام الثأر لا يهدأ الصحراوي بل إلا بعد أن يأخذ بالثأر، ولا يشعر بكرامته وهيبته إلا بعد أن يصل إلى تحقيق هدفه، تتوقف كل أعماله ومشاريعه حتى تجز مهمة الأخذ بالثأر، فإذا ما كان له ذلك بدأ صفحة جديدة في حياته.

يدرج الأخذ بالثأر ضمن البحث عن التوازن في

المكانة الاجتماعية، اختل التوازن بسلب الشرف ولا يعود الاعتدال إلا باسترجاع الشرف السليب بالقتل أو بافتكاك الفتاة المخطوفة، أو بقتل المرأة الخائنة وعشيقها، أو بتصفية المنافس حتى وإن كان أخا شقيقا، أو بقتل الزوجة لزوجها إذا كانت بين القبيلتين عداوة وحاول الزوجان عبثا كسر العداوة بالحبّ، فقد تشتعل العداوة في أوّل غارة. أشكال شتّى للأخذ بالثأر، لعل أغربها أن ينظر الصحراوي إلى الزواج على أنه هتك لحرمة والد الفتاة: قال البطل في قصة «ريم» رقم 17: «أهتك حرمته وأتزوّج ابنته». لقد تحوّل الزواج عند أهل الصحاري الممعنين في التعصب القبلي من تواصل وتقارب ومودّة إلى هتك للحرمات وتطاول واعتداء وشماتة. لقد تأصّل هذا الفهم في أذهان العرب إلى اليوم حتى أن السباب لا يكون إلا بالتعبير في ألفاظ نابية عن القدرة على وطء الأم أو الأخت. ففي قاع الذهنية العربية ارتبط الجماع بفكرة النيل من الشرف وأصبحت الممارسة الجنسية لا تمثل غير [illegible] المرأة بدل الإحساس بالتشارك في اللذة: الإمتاع والاستمتاع وممارسة فعل يحقق الإسعاد المشترك [illegible]

إن مشاغل سكان الصحاري [illegible] مشدودة إلى محور أساسي هو المرأة. يتقصّى الصحراوي أثر جمل ومن خلاله يصل إلى فك لغز محيّر تكون المرأة هي مفتاحه.

من المشاغل اليومية للصحراوي تقصّي الأثر. والأصل في القصّ هو تتبع أثر الإنسان من خلال محاكاة فعله، يحل الصحراوي الكثير من مشاكله المعلقة بواسطة تقصّي الأثر ولولاه لطمست الكثير من الحقائق ورمال الصحراء تحفظ إلى حدّ ما الآثار إن لم تهبّ رياح عاتية تطمسها.

في عمق الصحراء التونسية يموت عسكري تونسي يعمل في صفّ الاستعمار الفرنسي دون إتلاف للرسائل التي كانت بحوزته والموجهة إلى المحلّة (الفوج العسكري)، وانطلاقا من آثار خفّ جمل وقع العثور على هذه الرسائل قريبا من القتيل. وبعد تقصّ دام سنوات ومعايشة للقبائل الرحّل بين تونس والجزائر، تمكّن أحدهم من معرفة صاحب الجمل وتبيّن بعد ذلك أن والد صاحب الجمل مات مقتولا، قتله رجل مفتون بزوجته التي لم يتمكن منها، يموت الأب ويترك زوجته حبلى، يكبر الابن وتحت تربية أمه التي شحنته بضرورة الأخذ بثأر أبيه، بدأ رحلة البحث عن قاتل أبيه فتوصّل إلى أنه قد مات وترك ابنا يعمل عسكريا لدى المحلة الفرنسية المرابطة بعمق الصحراء التونسية وهو الرجل الذي وقع العثور عليه ميتا بين الرمال وهو الذي تحمل وزر أبيه.

قد يختلط العمل الوطني الفدائي بظاهرة الأخذ بالثأر، وقد يلتبس الأمر على الاستعمار الفرنسي بين أحقاد القبائل في ما بينهم والأحقاد الموجهة ضدهم. ولو لم يوجد خبير يفقه شؤون الإبل وخاصة آثار خفافها على الرمال ويفقه شؤون القبائل الصحراوية والحدودية [illegible] لتوصّل إلى معرفة الحقيقة المستعصية.

وكما نرى أن شخصيات المرزوقي القصصية، [illegible] فهناك شخصيات حضرية [illegible] وشخصيات صحراوية رعوية وقد بيّنا التفاوت الموجود بين الشخصيات من حيث المشاغل ولاحظنا أن المرأة عنصر مشترك بين الأنماط الثلاثة وأن المثالية قد تغلب أحيانا على المرزوقي فنلاحظ نفسا منفلوطيا يتّسم بالرومنسية وبالتحوّل السريع والمفاجئ نحو الخير تحت تأثير عوامل عرضية.

البدائل أو نحو مجتمع جديد :

إن المرزوقي، في نقده المجتمع الحضري والريفي الزراعي والصحراوي الرعوي، صوّر مظاهر التخلف في السلوك والعادات والتقاليد والعقلية. وقد دعا إلى التحلي بقيم بديلة عن القيم الموجودة، يسود فيها القانون المدني لا القانون القبلي ويسود فيها احترام الرجل للمرأة وتتلاشى فيها النظرة الدونية والغريزية لها. وقد عبّر عن مناصرته الزواج بواحدة بدلا عن

تعدد الزوجات ودعا إلى تربية جسمية للأطفال لتتخلصوا من رواسب التربية القديمة المتسمة بالسلبية. والغاية من كل ذلك هو تحقيق مجتمع جديد يتمتع فيه الإنسان بالسعادة.

وقد عبر المرزوقي عن مفهومه للسعادة، فهي لا **تقوم عنده على المال ولا على الزوجة الجميلة ولا** على القصور والمصابيح وملابس الأزياء المتنوعة وغير المعقولة وإنما تقوم السعادة على شيء واحد هو الرضا والقناعة، فمن رضي بزوجته الأولى يكون سعيدا معها ومن رضي بالزوجة يكون سعيدا فيها ومن رضي بعمله يبقى في إطاره ومن رضي بحاله كفى بقناعته الشرائية. فلو كان الرضا هو القيمة الثابتة في أخلاق الناس وسلوكهم لاختفى الشعور بالشقاء والتعاسة والحقد بين العائلات حول المال والثراء والوراثة والزواج، فما أحوج المرء إلى الزواج بالزوجة الأولى والاكتفاء بالزوجة الواحدة [illegible] **يستثني العزوبية من دائرة الرضا بل إن الذي يظل على عزوبيته يقترح المرزوقي أن تُسلط عليه الدولة الضرائب** من الضرائب دفعه إلى الزواج.

يقول المرزوقي وهو [illegible] المرزوقي وهو يلخص [illegible] وقد [illegible] العزوبية

« أما والله لو كانت لي سلطة في البلاد لاتخذت مع أمثالك أحد أمرين: إما أن أحجز أموالكم عنكم حتى تتزوجوا، وإما أن أسلط عليكم ضرائب وتنوب باهضة تثقل جيوبكم حتى تضطروا إلى الزواج اضطرارا.»(17)

وعبر الحرص على الزواج يعود إلى إيمان المرزوقي بضرورة وجود العائلة في المجتمع لأنها في عينيه تمثل الرابط الأساسي. فالمرزوقي مخلص لجنسه وهو يدعو إلى حل يهم العزوبية

"إنك رجل مسكين إذ كنت تحسب أنك أحسن صنعا بهذا القرار الذي لم تنل به إلا من نفسك، وقد كدت عيش هذه النفس، إذ زعمت أنك أنك طليق حر من القيود لأنك في حين أنها وضعت في الأغلال، فمنعت حرية الزواج في فورة من فورات الاجتماعية، ولكن حريتك في تحمل أعباء تلك الواجبات تصير وحدك، وإن شرف من الرجل الكامل والرجل الناقص يتمثل في القيام بمسؤوليات الحياة، وهو سلك الناس طريقك لأنحل العقد الاجتماعي وانتهزت حريتك **وتعطل عمران الكون.**

إن ضعف النفوس وفقدان الإرادة في هذا الجنس التعس، هو الذي كان سببا في تدهور الأخلاق العامة ناشئ عن هذا الاعتراض الحاصل عن الزواج تهرب من مسؤولياته، وتعريف أنكم تحاولون تحميل المرأة كل مسؤولية في هذا، فهذا يعتبر تلاعبا في الشهوات، وذاك يعتبر تجهيل المرأة، وهكذا.»(18)

إن حديث الحرص المرزوقي على تماسك المجتمع بالزواج وبناء العائلة فإنه يحرص أيضا على بشر لعلم التعليم المدرسي ويمكن الجميع من حق التعلم وذلك [illegible] سماه المرزوقي **عقلية الجاهلية لدى الرجال** [illegible] المرزوقي المعاصر [illegible] يعبر عن ذلك [illegible] يكن فإني أن هذا الشباب [illegible] الذي يرسله اليوم إلى المدارس **والمعاهد أصبح يمسح عنه شيئا فشيئا طباع آبائه وتقاليدهم وذلك يؤسفني**

ـ قلت: تلك هي سنة التعليم الذي يستطيع أن يزيحهم من طباعكم الجاهلية ويمنحكم بدلا منها أخلاقا سلامية [illegible]»(19)

هكذا يحذر المرزوقي إلى صنف المجتمع المدني، مجتمع القانون والمؤسسات ويناهض المجتمع القائم على سلطة القبيلة وقانون الأخذ بالثأر، وبذلك يرسم المرزوقي ضد عهد الاستعمار صورة مستقبلية لما يجب أن يكون عليه المجتمع التونسي

في حوار بين الشيخ حسنة الذي قبل الشيخ سليمان ويقصي ما يعتبر عن هذا الصراع بين قانون القبيلة وقانون المجتمع المدني

«قل للشيخ. أن قتلت يا سيدي.

قال القاضي. كيف ؟ أقتله ولا تخشى عقاب الله ولا عقاب القانون؟

قال الشيخ حبيبه: بماذا أعاقب ؟ إني لم أفعل شيئا أستحق عليه العقاب

قال القاضي: هذا عجب ! أتريد أن تفعل شيئا أكثر من قتل نفس بريئة؟

قال الشيخ: أنا ما قتلت نفسا بريئة ! قال الشيخ سليمان ابني عثمان فقتله، والنفس بالنفس يا سيدي **وانتهى كلّ شيء**».

. ولما سأله القاضي عن السبب في عدم إعلام الحكومة بوقوع الجريمة صرح الشيخ عاصم:

.. أتريد يا سيدي أن أستعين [illegible] ثأري وأن أرى أرق؟ هذا ما [illegible] أوصاني [illegible] أدري ما [illegible] أمور لا تعنيه ؟

قال القاضي: كيف لا تعنيه؟ [illegible] الحكومة إذا لم تكفّ شرّ بعض الناس عن بعض؟ [illegible]

قال الشيخ: ولكنا لم نصنع شرا بعضنا عن بعض، فإن لديكم قضايا أخرى كثيرة يمكنكم أن تشتغلوا بها واتركوا نحن نقتصّ لأنفسنا بأنفسنا

وحاول القاضي أن يفهم الشيخ المرامي التي تستهدفها الحكومات من وضع القوانين الحامية لعدالته، وأنّ كلّ شخص مفروض فيه معرفة القانون، ولكن هيهات أن يدرك الشيخ حبيبه البدوي الصميم تلك المرامي، مادام لا يعرف في بيئته غير القوانين القبلية الصارمة التي تجعل النفس بالنفس والعار في السكوت على الثأر.

. . . وأخيرا قال الشيخ في ملل ظاهر: لا تعظمها يا سيدي وهي صغيرة، فالأمر بسيط جدا، قل لي فقتلته والسلام»(20).

هكذا يتبيّن أن البديل عند المرزوقي يقوم على خلق مجتمع مدني جديد قوامه عقلية تؤمن بأن الخلاص من التخلف يكون بالإقبال على التعلم والإيمان بالقانون والعدالة واحترام سلطة الدولة العصرية بدلا عن التمسك بسلطة القبيلة وقيمها البائدة. كما يقوم البديل على الرجل الواعي بوحدته وحقوقه وبناء المرأة التي تعرف هي أيضا ما لها وما عليها وتقبل على ما يقبل عليه الرجل بوعي ومسؤولية دون عُقد كبرياء ولا ذل والعكس صحيح ويتمتّع كلاهما بالحرية من غير تطاول على الآخر ويسعيان معا لتربية جيل جديد على قيم أصيلة متشبّع بالحسّ المدني القائم على التآخي **والتعاون والعمل الدؤوب.**

ولئن التقى مشروع المرزوقي مع المشروع البورقيبي في مكافحة التخلف والدعوة إلى التقدّم عبر التعليم [illegible] احترام القانون والالتفاف حول سلطة [illegible] في بعض الجوانب منها أن البورقيبية [illegible] على العرب وفرنسة التعليم [illegible] التي أضرّ بالهوية العربية الإسلامية [illegible] ونحن لا نشك في أن المرزوقي من [illegible] وتقاليد البدو والأدب الشعبي [illegible] أو مرويا منافية فيه سهم [illegible] في الدفاع عن الهوية العربية الإسلامية وعن الخصوصية التونسية في زمن كانت تشهد فيه بلاد فريكوفوب وأوربة على مستويات مختلفة في الحياة اليومية، كما أن عناية المرزوقي بالبدو حيثما كانوا في تلك الحقبة من الزمن يمكن أن نعدّها ردّا على ما يعرف بتيار «البدونة» في نصف الصراع بين أهل الحاضرة وأهل «الأفاق» وهو صراع قديم برغرغ خاصة بين مشايخ جامع الزيتونة وطلبة الحبوب والمناطق البدوية

وقد مثّل المرزوقي حضور البدونة وحضور الجنوب **التونسي خاصة في وقت كان فيه تغييب الجنوب والأرياف التونسية هو قاعدة سياسة الدولة البورقيبية.**

نحن لا نرى بذكر النفس لدى أسمه الزعيم بورقيبة **على نفسه وهو «المجاهد الأكبر» وهو من وراء ذلك**

يقتص جهد لشعب ونصبه من أجل تحرير البلاد وبهضتها وعزتها، تأتي لأديب المرزوقي في هذا السياق بأعماله القصصية والشعرية والثقافية عامة ليثبت أن الجهد جهد شعب لا جهد فرد، وهذا مجال جدير **بالعناية في بحث مستقل.**

لقد شعر المرزوقي أهل الجنوب وأهل البوادي بكرامتهم وشهامتهم من خلال تجربته الأدبي المكتوب والمسموع بالإذاعة ووطد ثقتهم بنفسهم وبثقافتهم لغويه وعادتهم وتقاليدهم وقيمهم العربية الأصيلة في **زمن كانت العناية كل العناية للمدن والحاضرة وأخلاق** الحواضر وتقاليدها فضلا عن محاكاة أوروبا بإعجاب

في هذا الزمن الذي تكتسحه ريح العولمة يأتي المرزوقي ليمنحنا مصلا وقائيا من دوامة الهوية العربية والخصوصية التونسية والمميزات الصحراوية والبدوية والريفية في خضم الأنماط الوافدة [illegible] والمسموعات وكل المستهلكات [illegible]

الخاتمة:

لقد صوّر المرزوقي في مجموعة [illegible] تسمر» شخصية التونسي قبل [illegible] والقرية والصحراء [illegible] ذلك هو الدور المنتظر للقصاص، تصوير شخصية الإنسان المعاش به في المجتمع ولم يكتف المرزوقي بتنويع صورة التونسي حسب تنوّع المكان وإنما صور إلى جانبها ما تحتّم من علاقات فرضتها الجغرافيا خاصة والتاريخ عامة بين تونس وليبيا من جهة وبين تونس والجزائر من جهة أخرى

ونعتقد أن ترسيخ صورة التونسي قبل الاستقلال وتصويرها رغم ما غلب عليها من تخلف، هو مساهمة متواضعة في الدفاع عن الهوية في زمن كانت الهوية فيه مهددة من الاستعمار الاستيطاني المباشر بكل من **الجزائر وليبيا ومن الاستعمار الثقافي بتونس.**

ولئن كان المرزوقي يعتمد التدوين عن طريق الرواية المسموعة أو التدوين عن طريق المعيش والواقع فإنه قد برهن على قدرة تعبيرية، بها أحسن صياغة أشعاره وبرهن خاصة على فهم دقيق يشؤون الجزائية لأهل **الريف والصحراء وخاصة لأهل الجنوب التونسي**

وليس ذلك بغريب فالمرزوقي من دور البوادي، بها قضى طفولته، وتردد عليها طوال حياته ما لا يقل عن مرتين في السنة على الأقل وهو ونوع بشعره الشعبي يجمعه ويدرسه وقد دوّن أخبار أهلها في أيام السنة **وأيام الكفاح.**

[illegible] «أحاديث السمر» وبيده عهد خضع فيه التونسي لتونس [illegible] الاستعمار والتخلف وهذه المجموعة القصصية شاهد على بعث المرحلة من التاريخ التونسي [illegible] إذا ما كانت هذه المجموعة القصصية تعبّر بصدق عن [illegible] وفي عتمد فيها منهج الملاحظة [illegible] أفراد الشعب في المقهى وتحت [illegible] **وتحت الخيام في الصحراء وعلى الكثبان الرملية** [illegible] في الواحات

[illegible] تحوّل المرزوقي من مجرد مدوّن [illegible] وقائع المروية وحياة المعيشة [illegible] هي التي جعلت المرزوقي قريبا من النموذج الشعبي العامي يصوّره بلغة مظهرا وإحساسا وسلوكا في المدينة والقرية والصحراء ولم يكتف المرزوقي بالتصوير وإنما وقف على مظاهر التخلف وبشّر بمجتمع جديد تسوده قيم جديدة بديلة عن القيم القبلية المتخلفة ويحل فيه القبول والتسامح محل الثأر والتفرّد

سيبقى المرزوقي رمزا عند أهل الجنوب وعند كل بدوي قروي بالبلاد التونسية معبّرا عن حلم هؤلاء بمصيبهم وعاداتهم وتقاليدهم وأمجادهم وبطولاتهم وأحزانهم وأشعارهم، إنه رأسمال رمزي يستمد منه **قيمنا وهويتنا.**

المصادر والمراجع

المصادر : المرزوقي (محمد) : أحاديث السمر، الدار التونسية للنشر 1984.

المراجع : مكار (توفيق) :

منهج جدي في تحليل نص قصصي، جدلية حكمة و سيفه، (مثل الأرنب و الأسد من كليلة ودمنة)، الحياة الثقافية عدد 30 لسنة 1984

منهج لاشتي في تحليل القصص [illegible] (مثل الهدهد من طوق من كليلة ودمنة)، الحياة الثقافية عدد 47 جانفي 1988.

- جدلية الأدب والذهب (المقامة المضيرية من مقامات بديع الزمان الهمذاني)، الحياة الثقافية عدد 01 [illegible] 1991.

- بيلا (شارل) : فصل «حكاية» بدائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة بالفرنسية.

الجاحظ

[illegible] في أربعة أجزاء ومجلدين، تحقيق عبد السلام محمد هارون [illegible] دار الجيل بيروت [illegible]

[illegible] بخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط/ دار المعارف بمصر 1971.

- الجديدي (الطاهر اللبيب) : سوسيولوجيا الثقافة، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، الدراسات الخاصة عدد 12، القاهرة 1978

- جنات (محمد المختار) لقاء مع محمد المرزوقي، مجلة قصص، العدد 20 / جويلية 1971.

- الخبو (محمد) : تحليل نص العدد بالإحالة من بخلاء الجاحظ، الحياة الثقافية، عدد 47، جانفي 1988.

- دار الثقافة ابن رشيق : محمد المرزوقي، كتيب صدر عن الدار بمناسبة حفل تكريم يوم 12 مارس 1971، (وزع على الحاضرين) ط/ [illegible] تونس

[illegible] (حمد) [illegible] الثقافية، عدد 16، تونس، نوفمبر، ديسمبر 1981 [illegible]

- ابن عمر (محمد الصالح) [illegible]

فيشر (أرنست): الاشتراكية والفن، تعريب أسعد حليم، ط/ دار القلم بيروت 1973.

- القاضي (محمد) : الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس 1998.

لوكاتش (جورج) :

- معنى الواقعية المعاصرة، تعريب أمين العيوطي، دار المعارف بمصر 1971.

- الرواية كملحمة برجوازية، تعريب جورج طرابيشي، دار الطليعة ببيروت 1979.

- نجاحي (عبد العزيز) : محمد المرزوقي من القبيلة إلى الوطن. ط 1 / دار سحر للنشر، تونس 1997.

- ابن النديم: الفهرست، تحقيق مصطفى الشويمي. ط/ الدار التونسية للنشر 1985.

هاشمي (بشير) دور القصة في المجتمع العربي، منشور ضمن ملتقى القصة العربية [illegible] ديسمبر 1998، المركز الثقافي الدولي بالحمامات، تونس.

هلال (حسن) [illegible] في توقع [illegible]، مكتبة [illegible] تونس [illegible]

- اليعلاوي (محمد) : محمد المرزوقي، حوليات الجامعة التونسية عدد 21 سنة 1982

1) ذكر محمد العزيز نجاحي أن كتب المرزوقي المنشورة بلغت 41 كتابا، والمخطوطة بلغت العشرين. انظر كتابه : محمد المرزوقي من القبيلة إلى الوطن . ط/ 1997، دار سحر للنشر بتونس ص 15 من المقدمة
2) أحمد نصويني [illegible] في مؤلفات [illegible] مجلة [illegible] الثقافية، تونس [illegible] ديسمبر 1981، عدد 18، السنة السادسة، ملف خاص عن محمد المرزوقي
3) محمد المختار جنات : لقاء مع محمد المرزوقي، مجلة قصص، العدد 20، جويلية 1971
4) المصدر السابق.
5) محمد المرزوقي: أحاديث السمر، ص 5، ط/2 1984، الدار التونسية للنشر.
6) محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، ص73، منشورات كلية الآداب بمنوبة/ تونس1998.
7) [illegible] تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط1، دار الجيل بيروت.
8) ابن النديم: الفهرست، ص [illegible]، تحقيق مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر[illegible]
9) ابن النديم : الفهرست، ص 435-441، تحقيق مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر1985.
10) شارل بيلا: فصل حكاية، دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة بالفرنسية EINE).
11) [illegible] الجرهمي: أخبار اليمن، حيدرآباد، الهند 1926، صدر الكتاب في مجلد واحد مع كتاب "التيجان" لوهب بن المنبه ت 114/ 732. ثم أعيد طبع الكتابين بصنعاء عن مركز الدراسات والأبحاث اليمنية سنة 1979.
12) محمد المرزوقي [illegible] ص [illegible]
13) محمد بن علي: محمد المرزوقي [illegible] الأسبوع التونسية، العدد 347 والعدد 348 بتاريخ 31/ 08/ 1953 و[illegible] الثقافة ابن رشيق بمناسبة حفل تكريم محمد المرزوقي [illegible]
14) محمد المرزوقي [illegible]
15) م س، ص 6.
16) مؤلفات المرزوقي [illegible] تونس [illegible] معركة برلاج 1911، ط تونس 1961، [illegible] (سمر) تشهد [illegible] محكوم عليه بالإعدام [illegible] الثورة [illegible] ط تونس 1961، [illegible] شعبي، [illegible] تونس [illegible]، صراع مع الحماية (أطوار الحماية الفرنسية على تونس) ط/ تونس 1973. دماء على الحدود (ثورة [illegible] على حدود تونس [illegible]) ط تونس 1971، [illegible] جهد [illegible] يوم [illegible] الأسعد [illegible] من سنة 1911 إلى سنة [illegible] الدار العربية للكتاب، تونس [illegible]، ثورة [illegible] مع علي بن مكي [illegible] ط تونس [illegible]، شهد مصباح جريوع (بوزع [illegible] مسيرة [illegible] الحزب الحر الدستوري سنة 1952) ط/ تونس 1979، بورقيبيات (شعر الكفاح) ط/ تونس 1981 . تلك هي مؤلفات المرزوقي السياسية.
17) المرزوقي : أحاديث السمر، قصة لا أمل بعد الثالثة، ص 170.
18) م س، ص 168.
19) م.س، قصة واحدة بواحدة، ص 91.
20) المرزوقي : أحاديث السمر، قصة الأمر بسيط، ص 107 ــ 108 .

نصوص « عنقود حكايا » لسالم اللّبان : بين القصّة والحكاية

عمر الشعيدي/قاص وناقد تونس

■ عنون الكاتب «سالم اللبان» مجموعة نصوصه السرديّة «بعنقود حكايا». وليشير صراحة على الغلاف إلى أنها مجموعة قصصية مما يدلّ على أنّه واع بجنس نصوصه اي أنها حكايات وليست قصصا قصيرة.فما حدود الفصل بين القصّة القصيرة والحكاية كجنسين أدبيّين مختلفين ؟ .وهل أنّ هذا الفصل قاطع أم هو مرن حيث يمكن ان تتماسّ كلّ حكاية مع القصّة القصيرة في أكثر من عنصر.فالحكايات أنواع منها الحكاية المثليّة والحكاية الشعبيّة والحكاية الخرافيّة والحكاية البطوليّة. وما عناصر التّماس بين [illegible] السرديّ الوحيد و لاحدوثه والحوار [illegible] يكون [illegible] عناصر تشترك [illegible] بينهما

القصة القصيرة.

تعرّف القصة القصيرة [illegible] بأنها نثري يصوّر موقفا أو شعورا إنسانيا تصويرا مكثفا له مغزى ، كما تعرف أيضا بأنها حكاية حاملة لها معنى، عميقة بحيث تعبّر عن الطبيعة البشريّة،ممتعة، بحيث تجذب انتباه القارئ.

خصائص القصّة القصيرة.

كلّ قصّة هي في الأصل حكاية. فما خصائصها الفنيّة ؟. فهل من بين هذه الخصائص ما يتعلّق بجنس الحكاية أيضا. وهذه هي الخصائص كما حددها الدّارسون.

1 - الوحدة / وتعني أنّ كلّ شيء فيها يجب أن يكون واحدا.

2 - التكثيف / ويقصد به التوجّه مباشرة نحو الهدف منذ أوّل كلمة فيها فهي كما يقول يوسف إدريس : القصّة القصيرة رصاصة تنطلق سريعة وتصيب هدفها بدقّة

3 الدّراما: ويقصد بها حبك الحيويّة والديناميكيّة والحركة في العمل وهي عنصر التشويق الّذي يستخدمه الكاتب لشدّ القارئ ولفت انتباهه.

عناصر القصّة القصيرة.

1 الرؤية: وتعني أن تكون للمبدع نظرة ما حول ما يقدمه من أعمال فنيّة وهي تعبّر عن مفهومه وتصوّره للحياة.

2 - الموضوع: هو الحدّوتة التي تتجسّد من خلالها الرؤية التي يعتبرها الكاتب أساس عمله.

3 اللّغة: وهي المعبّر والمصوّر لرؤية المبدع وموضوعه فهي أساس العمل الأدبي لأنّ البناء أساسه اللّغة.

4 الشخصية: هي التي تقوم [illegible] عليه القصّة وقد يكون شخصيّة [illegible] مؤثّر في اتّجاه الحدث صعودا وهبوطا.

5 البناء: وهو شكل العمل [illegible] عن 3 مراحل البداية ثمّ الوسط [illegible] وبقصر وفيه تكون ذروة الصّراع ثمّ انتهاء [illegible] بالكشف.

6 الأسلوب الفنّي

وهو التقنية التي تتمّ من خلالها تصوير الحدث أو الحالة وتتشكّل هذه الصّياغة بجميع القصّ إلى وسائل فنّية عديدة هي السّرد والوصف والحوار.

* الحكاية: تعرّف الحكاية على أنّها قصّة مرويّة يُسند فيها إلى المخيّلة بصوره أساسية وإلى بعض الحقائق في بعض جوانبها وإلى الطّولات الخارقة والقدرات الخارقة وإلى الموت والحياة والفقر والغنى والخير والشّر وهذه هي المنابع التي تمنح منها الحكاية مواضيعها، ويهمّنا هنا أن نهتمّ بالحكاية الشعبيّة لأهمّية دورها في تقريب جنس كتاب عقود حكايا لسالم اللّبان.

الحكاية الشعبيّة هي عمل أدبي يتمّ نقلها من جيل إلى جيل شفهيّا فتتغيّر بنيّة هذا التّدفّل. وهي الحكاية قسم ثابت وقسم متحوّل يتغيّر بحسب ظروف الراوي أو العصر الذي يعيش فيه.

الفرق بين القصّة والحكاية:

الحكاية من قولك حكيتُ فلانا وحاكيته فعلتُ مثل فعله أو قلتُ مثل قوله سواء لم أجاوزه وحكيتُ عنه الحديث حكاية وحكيتُ عنه الكلام حكاية. فالحكاية يلاحظ فيها الوقوف والمحاكاة على ما جرى. أمّا القَصَصُ فإنّه ينقُلك بنفسك وعقلك ووجدانك إلى زمان غير تعيش فيه فتأخذ العظة والعبرة أو ربّما تتسلّى وتنعمّ من بعض المواقف.

لا شروط للحكاية لها مثل القصة ولا قيود عليها [illegible] متاح للجميع ولا ترتبط صورتها [illegible] ولا المكانيّة ولا تكره فيها السّرد المباشر.

[illegible] الاشتغال على بعض النصوص التي حللت مضمونها ودرست فنّياتها أتساءل: هل أنّ [illegible] ألفها سالم اللّبان ثمّ رواها فقط عن غيره هل هو منشئ النّص أم ناقله فقط؟ وهل هو قاصّ أم حكواتي؟

تحيل الحكاية في الغالب على المشافهة أي أن منشئها حكواتي وأنّها في الغالب تُروى على السّامعين ولا تقرأ.

القصّة القصيرة متعتها في قراءتها. تكتب لتقرأ وربّما رويت مشافهة فقد يكون لارتكازها على بعض خصائص الحكاية.

القصّة عمل شخصي في الغالب لأنّها تسرد على غير مثال سابق وإلا لما عدّ كاتبها مبدعا وإنّما حكواتيّا. الكاتب يتناهى في القصّة بلغته وجنسه وأسلوبه وقدرته على الخلق الأدبي. عكس الحكواتي الّذي قد لا

يتهي تعبير قدرته على الحكي الشفوي وطريقة شد مستمعيه وتشويقهم.

قراءة في بعض نصوص عنقود حكايا: المعنى والأسلوب.

قصّة برج المرمّة:

قصّة [illegible] شعبية جاءت المدينة تعمل بمنزل سيّد مرفّه فتعرضت إلى اعتداء جنسي [illegible] **ثمّ تطورّ حين شبّت وأينعت بعد زواجها من بنّاء يعمل** [illegible] إلى أرمله بيع جسدها بحصائر النساء وتدفع فرش [illegible] من أجل إعانة [illegible] وتعليمها إلى أن وقعت في يد رجال الشرطة فأدخلت السجن وألحقت البنت [illegible] حذاء لأمها بالقرية وسقتها حذاءها فانه «حتى أنت ترحث بالمرمّة»

تسمى هذه القصّة على مثل [illegible] على حد تعبير [illegible] حصر في رواية [illegible] بوجه [illegible] وبمثل هو حكمه ورد في [illegible] بواقع فجرى في المجتمع مجرى [illegible] خزّن فصح وهذا المثل ضرب [illegible] طريقة خصب لجميلة [illegible] الشخصية عن دائرة الجميلة رغم محاولتها وإصرارها على كسب رزقها وكان لابسب من خلال قبول هذا المثل كان خاضع للظروف، مسلوب الإرادة لن يحقق شيئ وبل حاول برج المرمّة لا يرقى إلى برج الأسد [illegible] فخضوع، ثم [illegible] هذه الرؤية في هذا المثل وهو لقصصه؟ كل ذلك خدمة للمثل وتحقيق لصحّته [illegible] قراءة لواقع إذ [illegible] شخصيّة منجورة [illegible] ولئن غاب الصراع الدرامي في هذا النصّ السردي رغم أنه يتماس مع القصّة في كثير من عناصرها إلا أنّ توتر الأحداث وتسلسلها في شيء من المنطق جعل التهاية المفاجئة والتي هي سمة من سمات القصّة القصيرة غير مفاجئة بالنسبة للقارئ لأنّ إلحاق الأمّ بالسجن حتّم على البطلة وصل البنت بحذاء لأمها في [illegible]

مستودع الحجز.

حكاية أربعة شبان من دوار هيشر، خامسهم مرفّه نسبيا. استعار سيّارة والدته ليأخذ أصدقاءه إلى المرسى لقضاء أمسية جميلة لكن تشاء الصدف أن يتم حجز السيارة حين توقفت بشارع الحبيب بورقيبة لسحب سائقها مثلا من موزع آلي، من جملة حسابات بنكية. **لم يتأثر الشّاب وصمّم على السّطو على سيارة** رابضة هناك مستعملا آلة تجمع نقل بعدها أصدقاءه إلى الضاحية الشمالية وكان الأمر عاديّ

مرجعيّة المكان في النّصّ هي الأطراف دوار هيشر المنشأ والمرسى المنتهى المكان الأول دار أهله والمكان الثاني فضاء للترفيه الشبان أربعتهم غير مرفهين وخامسهم [illegible] لكن [illegible] وضع خامسهم لم [illegible] لا [illegible] أن مصدر أمواله [illegible] نوال [illegible] الفساد [illegible]

[illegible] قصصي، إذ نقرأ في مقدم [illegible] لأم لتذهب إلى المرسى [illegible] السيارة بشارع الحبيب بورقيبة **والتوجّه لسحب المال من الموزّع الآلي، وحجز شرطة** [illegible] الشباب [illegible] وسعته عن طريق تجمع إلى الاستحواذ على سيارة أخرى وانطلاق المجموعة إلى ضاحية المرسى ما الذي سيحصل في نهايته بعد ذلك؟ في الطريق؟ في المرسى؟ عند العودة؟ هذا النص ثلاثي أي قصصي لكنه غير درامي إذ أن النص لم يكن متوتر وهو يعيش أحداث يومه مما يفقد الشخصية صراعها الداخلي النفسي ويحتم فيها عدم توازن والأحداث التي مرّت بها الشخصية كان من المفروض أن تربكها لكنّها ظلت تتعاطى معها بالامبالاة لذلك يكون تماس هذه الحكاية مع القصّة في بنيتها لكنّها تتقاطع معها في افتقادها لحرارة التوتر [illegible] الشخصيات كما أنه لم يبيّن حتمية من حسن الأحداث أو مفاجئة بها، مما يدل على أن [illegible] نصوصه تغلب على الحكاية وعن على القصّة

معلّمتي الجليلة عذرا.

نص سردي طريف يروي فيه الكاتب ما وقع بين معلّمة وتلميذها في السنة الأولى من تعليمه الثانوي لم يكن التلميذ يتجاوب مع معلمته في مادة الرياضيات، رغم كونه من الأذكياء الذين يمتازون بالنشاط والحيوية إلى درجة فهم معلمته تشويش الطرد من الثانوية فدخل حجرة وجد فيها مسحاة بيداغوجية صعدت حرجه ودوت اضطرابه ووقعت على مشكلته وأحست بوجهه فمرر في امتحان شهادة البكالوريا وأرسل إلى مدرسة البوليتكنيك بفرنسا.

النصّ : هو عبارة عن لحظة التقاء الراوي البطل بمعلمته صدفة بعد طول غياب في قاعة محاضرات وقد كان يلقي محاضرة حول بيداغوجيا التدريس التي تفهم التلميذ وتأخذ بيده ليصلح معارفه.

فـ[illegible] النص هو رسالة [illegible] يكررها الكاتب في كل مرة معـ[illegible] يذكرها يذكر نفسه [illegible] بقدرة منها بنحوه ، مجرد إشارة [illegible] ونجح واسهم في تقديم [illegible] يشكره [illegible] لكن رغم ذلك ذهب حقده لأنها رغم قرب إحالتها على [illegible] حديث في مجال في التدريس وقد وصف الكاتب [illegible] التالية في كتابه حكايته هذه

سرد سيرة تلميذ نصا طويلا

اهتمي استرجاع وصفي لمعلمة وشعره ويعرى به ليعبّر عن عمق مشاعره.

تنتهي الحكاية بنص هو عبارة عن مشروع وحظة مستقبلية لا يتمشى مع حتمية القصة التي تأتي عادة تمتحن وتترك للقارئ مساحة من التأويل والتخمين والتفكير ولا تقصد إلى التعليم المباشر [illegible]

النصّ الحسن أن يروي حكاية انفصام علاقة تواصل بين معلمة وتلميذها بناء على ضعف الجانب البيداغوجي لدى المعلمة ورغم جمال النص والأسلوب إلا أن الكاتب تعزى كثير ولم يترك للقارئ من المساحات التي يتيحها له لقصة القصيرة إلا الاستمتاع والإحساس أنه تشريكه في بناء النص وخلق المعنى فلا وهذا ما تقصد إليه الحكاية التي تبحث لدى جمهورها عن التأثير النفسي والتوصل التام إلى درجة الانفعال في التحصيل لا إلى متعة النص والفهم وإثارة الفكر. فأي نص سردي يكتب سالم اللبان ؟.

عنقود عنب :

هذه الحكاية من أبدع ما قرأتُ. بدأت بـ(حادث غرق). تدخّل أحد المصطافين وقد كان مع زوجته في [illegible] طين رواف لإنقاذ بنت غريقة .كان يفرغ جوفها من [illegible] تصبح وتصفق فحديها [illegible] بقعة صغيرة هي شهوة عنقود [illegible] من لحظة هذه إلى الماضي [illegible] حادثة سبع سنوات، تذكر عودته [illegible] الصدق وبركة زوجته بمدينة رواف [illegible] في الصدق وحصول تعارف ومدرسة جنس برغبة منه

(هيأتها على الفراش / ألمها لذاحتي [illegible] أن [illegible] لتهدأ وتستر ورصها والظاهر أنها كانت في شهر عسل مع زوج شيخ عاجز يعرى ثراؤه بأن تحمل منه. فلم تجد غير هذا النادل الشاب يحقق رواءها ومصالحها فتمعن وتوصيه إذا رزقه الله أطفالا أن لا يزوج ابنته من شاب اسمه نادر ولا ابنه من بنت اسمها نادرة. يكتشف أن البنت تسمّى نادرة فعلا. يحزن حين يعلم أنها من صلبه وأنها مستخفة باسم زوج شيخ ثري لا علاقة له بها ويشد ألمه حاصة حين يعلم أنه لم ينجب من زوجته أطفالا

فـ[illegible] تسي هذه الحكاية على ثلاثية زمنية حاضر

وماض/ماض بعيد وجميل، وحاضر حزين ومؤلم وقد تعمّق بمعرفة حقيقته [illegible] وعروسا، محطّ المعجبات. ماض مثمر أعطى فيه بنتا لامرأة لا يعرف حقيقتها. ماض استجاب فيه لرجاء عروس وفورة جسدها. حاضر عاقر يشكو فيه عقم الزوجة. حاضر كان فيه سعيدا وهو يقوم بعمل إنساني : يسعف غريقتين بنتا وأمّها أو ابنته وامرأة عرفها ذات ليلة واشتهته. حاضر ذهبت فيه لذة القيام بمعروف وتحسّدت فيه الخيبة. خيبة ضياع بنت من صلبه/ خيبة العجز عن إعلان أبوّته/ حاضر افتك منه شعورا بالسّعادة تملّكه للحظات ثم انطفأ تاركا ظلاما دامسا/ حاضر فيه لامبالاة بحالته كان ذلك بحمل البنت في سيارة الحماية المدنيّة إلى المستشفى. هذا النّص شعري لغته صافية، جميلة والحكاية هنا لا تختلف كثيرا عن القصّة القصيرة إذ استجابت لفنّياتها بابنائها على الأحدوثة وبأخذها بعنصر التشويق وبترك الانطباع [illegible] النّفس لكنّنا نلحظ بطءا في حركة السّرد.

ملفّ فرحان الهاني.

قصة غريبة وممتعة حقّا. يبدأ الكاتب مقدّمة تقريريّة طويلة يقول فيها إنّ الواقع أغرب من الخيال. تمهيدا لسرد حادثة واقعيّة أغرب من الخيال. وهنا نقول كان يمكن الدّخول في سرد أحداث الحكاية مباشرة وتوجيهها نحو الغريب وتجنّب ذلك التمهيد التقريري.

الغرابة : يتلقّى صانع حلاق هاتفا من سيدة تناديه: أستاذ عفيف الحجام موكل روجي. فيقبل الدور المسند إليه ويتقمص شخصية المحامي والحال أنّه لا يعرفه.

تسرد الزوجة علاقتها برفيق الهاني وكيف تزوّجا وواجها الحياة والصراع الذي بدأ ينشأ بينهما والّذي قد يؤدّي إلى الطلاق، والظاهر أنّها لا تريد انفصالا ولا تبغيه، لذلك عاتبته على قبوله هذا الملفّ. وكان من المفروض أن يصلح ذات البين، يتقبّل الحلاّق المهمّة ويقدّم نفسه على أنه محرّد حلاّق، ناصحا إيّاها بعدم مغادرة بيتها فتطلب منه زيارة تعارف. يشعر بالسعادة ويراوده الشّك فيعود بذاكرته إلى الجامعة وسنوات الدّراسة بكليّة الحقوق وقضائه سنة واحدة ومغادرته بعد ذلك. يتوهّم الحجام أنّه درس وصديقه سنة واحدة وغادرا ثمّ عاد الصّديق بعد ذلك وأتمّ تعليمه. فوجئ برفيق الهاني [illegible] في مستوى الأمانة ،وكان عليه أن يؤدّي دوره كمحام لا غير احتراما للصّداقة التي تربطهما ولم يمكّنه من الردّ... حزن عفيف الحجام لأنّه لا يعرف شخصا باسم رفيق الهاني، وعاد إليه وعيه فعرف أنّه عاش واهما قصّة غريبة وصدّقها. وأنّه قد امتزج عنده الواقع بالوهم والحقيقة بالخيال. وأن لا أحد من بين معارفه يسمّى رفيق الهاني ولا ساحة كلّية وطأت قدماه.

خاتـــــمة :

[illegible] هذه الحكاية مع القصص الغريب والعجيب [illegible] من مميّزات القصص [illegible] هذه الحكاية متعة القراءة والسّرد. [illegible] عن كلّ شيء وهذا ما لا تقبله [illegible] لكن لا تضيق به الحكاية.

الشيخ وشقفة الفسيفساء :

قدّم الكاتب للحكاية بفكرة عامّة. فكان العام / ثمّ العامّ الخاصّ/ ثمّ الخاص الّذي هو الحكاية : جلس الرّاوي إلى مقعد على كرنيش الفلاز بالمنستير وإلى جانبه جلس شيخ مكسور الرجل من أخمص قدميه إلى الفخذ وشرع يحكي حكايته. «شيخ يعيش على ماضيه. بأرضه ينتصب برج قديم كان فيما مضى مقرّا لاجتماعات المناضلين. البرج يذكره بماضيه والرفاق، تقادم وتشقّق وتهيأ للسّقوط. كان الشيخ قد ثبّت عليه لوحة فسيفسائية رومانيّة عزيزة. كان حريصا على سلامتها. لا يرغب في سقوطها أو تكسّرها. ورغم يقظة العائلة تجاهه ورغبتها في أن يعيش في منأى عن الأخطار إلاّ أنّه كان دائم الحركة والنشاط لا يتهيّب

شيئ، حفر حول اللوحة ولم يفهم سرّ اشداد أعمدة السقف إلى وتد وكسب منه طرفة فكّك الأعمدة وأسقط الجدار على رجله ليسرق فتكسرت وهلك زوج ابنته والحفيد.

تقنيـات هذه القصّة :

ابنت هذه الحكاية على فكرة القضاء والقدر، فكرة وقع تفصيلها داخل النصّ تفصيلا جيّدا وكأنّ أمام خيّاط مشهور أبدع الفصّلة والخيطة فظهرت على يديه أجمل الكسى

الحكي هادئ، فيه تشويق لا يرقى إلى الدراما رغم أنّ الصّراع موجود بأقوى في صيغة صراع الجد مع قدره وصراع تعاسة مع الجدّ لأجل أن يحظّه الشيء، لكنّ انهياره كانت قدرية ولم تكن مفاجئة كما في أغلب القصص القصيرة.

يعدّد الكاتب عناصر التشويق [illegible] التشويق المسرح للسرد ويعمل المنطق و[illegible] الوتد لمسك الأعمدة عند إرادة [illegible] روح لسب الجدار وهو يرى الجد [illegible] حرب لجنب الجدّ الهلاك فيكون [illegible] تكون فكرة القدر هي الفكرة الأساسية التي تسحب حولها الحكاية لكن فعل الإنسان وحركته ضروريان لتعمل والمقدرة تصيقل تفعل الحرية

أما على مستوى البناء الفني لهذه الحكاية فنلاحظ غياب البناء الثلاثي التقليدي للقصّة الذي تتدرج فيه الأحداث نحو نهاية معلنة وهدف خاص، لكن الكاتب في أغلب حكاياته يتمثل البناء الدرامي ولكنّه لا يوتره بل يستخدمه استخدام خاصّا، مع حرصه على سرد هادئ جدّا من لا تفعل بعيدا عن أي ضغط وإن كان ضغط قوانين القصّ نفسه

خاتمـة عامّـة :

النصوص في مجموعة «عقود حكاية» تسلم النثر نصوص سرديّة تتسم بالصفاء اللغوي والشاعريّة وخرق قوانين القصّ وتتقاطع مع صيغة القصّة القصيرة المتعارف عليها والتي تمتد بالصّراع الدرامي، فهل أراد الكاتب أن يجدّد في طرق الكتابة أم يحاورها ؟ أم يكون مجرد سرد على طريقته

تبني نصوصه على التفاصيل الصغيرة وعلى العجيب وبفلسفة المشاعر الحقيقيّة والممكنة والممكونة [illegible] الشعر [illegible] عبر المعقول ويحتفي بالمهمشين وتجوّل في جغرافيا الإنسان.

في [illegible] هويّة المكان، يتحول في [illegible] يتنقل على تحوله ويحتفي [illegible] هل نقول إن سالم الشابي مشدود [illegible] الموروث الشعبي الثقافي لا شك [illegible] اللغوي يمتح من تراث الجهة اللغوي ونصوصه قد لا تخلو من سيرة الكاتب وسيرة المكان وغرائبيّة الأحداث واللغة في هذه المجموعة فيها صفاء يصل إلى مستوى الشعر والموسيقى، والكتابة عنده فنّ ممتع وعقد نصّرة حرارات خاصّة وفيه هي النصوص التي قد تتحدى على شكل القصة القصيرة المتعارف عليها لعل الشابي سيكون انعطافة جديدة في تاريخ القصّة القصيرة التونسية مستقبلا ؟

الشّعر والإيديولوجيا :
مطبّ لسجال بداية الثّمانينات

نصف شهبي / باحث وناقد تونسي

■ مقدّمة

تعتبر فترة بداية الثّمانينات في تاريخ الشّعر التّونسيّ الحديث فترة مهمّة، برز فيها شعراء كان لهم دور كبير في تحريك السّاحة الإبداعيّة، سواء من خلال أعمالهم الشّعريّة أو الملتقيات التي شاركوا فيها أو السّجال والمطارحات التي نصبوها في بعض المنتديات. وقد ظهرت في هذا الإطار ملامح من القطيعة والمواصلة تمثّلت، من جهة، في امتداد أثر حركة الطّليعة الأدبيّة التي ظلّ بعض روّادها ينافح عنها، ويبعث فيها

[illegible] وبين [illegible] في [illegible] الشّعري بالاتّجاه الواقعي. ومن جهة أخرى، راح الاتّجاه الصّوفيّ [illegible] يدافع عن طريقة جديدة في الكتابة [illegible] من أصناف [illegible] بديلا عن الاتّجاه الأوّل. لهذا [illegible] المنشورة طيلة الفترة المذكورة، لكنّ [illegible] النّصوص التي كتبها الشّعراء أنفسهم ولها [illegible] تجربة وبيئة الشّام عن جانب من الثّقافة الشّ[illegible] الحديث

1 – السّجال : منابره ومضامينه :

سنركّز هنا على صنف من النّصوص الموازية (1) يتمثّل في السّجال الحاصل على أعمدة الصّحافة بعد الملتقى الأوّل للشّعر الجديد والحداثة الذي دارت وقائعه أيّام 23 و24 و25 جويلية 1981، وتكمن أهميته في النّقاط التّالية :

منها ما يتّصل بالفترة التي نشطت فيها السّاحة الأدبيّة، حيث برز عدد من الشّعراء من خلال قصائدهم المتّصلة بأحداث جانفي 1978 وعدد من جديد طرح العلاقة بين الأدب والالتزام.

ومنها ما يعود إلى قيمة النّتائج المترتّبة عن الملتقى، حيث انقسم الشّعراء، وخاصّة الشّبّان منهم، إلى اتّجاهات ثلاثة اختلفت حول علاقة الشّعر بالواقع أو مثلما أشير إلى ذلك في عنوان الدّراسة علاقة الشّعر

بالإيديولوجيا، سنجمل مواقفها تباعا، غير أنّنا نشير إلى مسمّياتها وهي: الاتّجاه الواقعيّ والاتّجاه الكونيّ الصّوفيّ والرّيح الإبداعيّة الثالثة.

ومهما كون الاتّجاه الصّوفيّ القيروانيّ لم يترسّخ إلاّ بعد سيرورة من الجدل والنّقاش التي تواصلت طيلة فترة الثّمانينات، وبعد نزوع شعراء الاتّجاه إلى تطوير قراءاتهم في اتّجاهات مختلفة إبداعا ونقدا وتعريفا وترجمة (2). وقد مثّل ذلك «كفاية معرفية» مهمّة جعلت الاتّجاه يستقرّ حركة شعرية لها مقوّماتها الخاصّة، ومنها تراجع التّصوّر القائل بأنّ الشّعر خلق وإبداع أمام توجّه جديد اكتشفه الشّعراء أنفسهم في خضمّ صراعهم «الوجوديّ» مع بقيّة الاتّجاهات وهو أنّ عمليّة الإبداع لا تنهض من فراغ، بل هي استعادة وتحويل لتجارب من جهات مختلفة، وبالتّالي، فالشّعر معرفة قبل أن يكون أيّ شيء آخر.

وعادت المسألة في الملتقيات التي تلت الملتقى الأول بشكل [illegible] الشّعر الجديد في الحمامات، أيضا، أيّام [illegible] 2 و[illegible] شهر مارس 1982، وعرض الطّاهر الهمّامي [illegible] مواضيع قرئت [illegible]

– البحث عن الأشكال الجديدة المتميّزة عن القديم وعن الأجنبيّ هو إشكاليّة [illegible]

– المنظور الاشتراكيّ للفنّ، النّظريّة الرّأسماليّة بتلويناتها، حركة الطليعة وشعر غير العموديّ والحرّ والاتّجاه الكونيّ عند جماعة القيروان ومسألة التّراث الصّوفي، الرّيح الإبداعيّة أو التّوسط، المنحى الواقعي

وأشار أيضا إلى أنّ التّفاعل حول هذه المسائل في الملتقى بدا «ضعيفا وأنّ كثيرا من السّطحيّة والتّجنّي [illegible] (3) ويواصل محمد السّجاليّ إلى منتصف الثّمانينات مع بعض التّحوّلات [illegible] التي مسّت فضاءه؛ منها أنّ النّقاش تحوّل إلى مقرّ اتّحاد الكتّاب التّونسيّين، وفيه دار الملتقى الرّابع للشّعر التّونسيّ الحديث أيام 04 و05 و06 و07 أفريل 1985، وتمّ النّظر في قضيّتين من قضايا الإبلاغ في الشّعر التّونسيّ الحديث؛ الأولى: عوائق الإبلاغ الخاصّة بالخطاب الشّعريّ، والثّانية عوائقه الخارجة عنه (4). والحقيقة أنّ من الشّعراء الذين مثّلوا بؤرة صراع الاتّجاهات الشّعريّة في تونس من يمّم وجهه شطر أيّام قرطاج الشّعريّة في نفس الفترة التي يدور فيها الجدل في اتّحاد الكتّاب (5). وها هو البيان الختامي لمهرجان الشّعر العربيّ الحديث بالجريد (6) يواصل في بنده الثّالث «الدّعوة إلى تجاوز دائرة الإيديولوجيّات في الكتابة الشّعريّة حتّى لا تصبح القصيدة بيانا سياسيّا ينسف أساسيّات الشّعر وما ينطوي عليه العمل الأدبيّ من فنّ وإبداع» (7).

ولم يتوقّف السّجال إلاّ سنة 1987 عندما فتحت جريدة الصّباح الباب واسعا أمام الطّاهر الهمّاميّ للرّدّ على محمد الغزّي بعد نشره مقاله: «الشّعر التّونسيّ في الثّمانينات: [illegible] الحداثة»، وهو الأمر الذي أدّى إلى [illegible] مع صديقه منصف الوهايبي من منبرها الأدبيّ. [illegible] المنشورة [illegible] في شعر منصف الوهايبي، يلاحظ [illegible] الثّمانينات، فضلا عن بروز اهتمامات أخرى على السّاحة الوطنيّة والعالميّة، وتراجع المدّ الأيديولوجيّ الذي شهدته السّنوات الأولى بسبب المتغيّرات السّياسيّة العالميّة.

إجمالا، توزّع السّجال على شقّين متقابلين حول علاقة الشّعر بالإيديولوجيا، وقد مثّل الشّقّ الأوّل الطّاهر الهمّاميّ بدرجة أولى، اعتبارا للقيمتين الكمّيّة والنّوعيّة للمقالات والرّدود أو من حيث الحضور المستمرّ في المواجهة، ثمّ سميرة الكسراويّ، وهي شريكة الهمّاميّ في اتّجاهه الواقعيّ فضلا عن كونها طرفا في السّجال القائم، وبدرجة أقلّ منهما محمد معالي. في حين مثّل الشّقّ الثّاني منصف الوهايبيّ ومحمد الغزّيّ وحسّونة المصباحي (8)، لكنّ السّجال امتدّ خارج دائرة الصّراع الضّيّقة هذه ليشمل أطرافا أخرى، نقّادا وشعراء ممّن ليس لهم انتماء إلى بؤرة الصّراع المذكورة، وكان لهم

نوع من التّعاطف مع أحد الشّقّين. المهمّ في تتبّع مسار السّجال في فترة الثّمانينات هو إظهار خصوصيّة الصّراع ومرتكزاته من لدن ممثّليه الفعليّين لا من المتعاطفين أو المتحالفين، وهو إجراء جرّنا إلى تحييد النّصوص التي تعلّقت بهذا الجانب. ويمكن ردّ النّصوص السّجاليّة إلى الجدولين التّاليين:

الجدول الأوّل :

الاتّجاه الواقعيّ			
المؤلّف	العنوان	المنشر	تاريخ النّشر
سميرة الكسراويّ	الدّوران في فلك اللّعبة	الصّباح	27/ 08/ 1981
الطّاهر الهمّامي	الدّراويش في الأيّام الشّعريّة: حفّاري القبور: هاتوا شهائد [illegible]	الصّباح	26 [illegible] 198[illegible]
الطّاهر الهمّامي	مع الواقعيّة في النّقد والنّزاهة	الصّباح	[illegible]
الطّاهر الهمّامي	[illegible]	الصّباح	06/ 02/ 1987
الطّاهر الهمّامي	الشّعر التّونسي في الثّمانينات: لأنّه لا يبث أن تسقط(1)	الصّباح	29/ 07/ 1987
الطّاهر الهمّامي	الشّعر التّونسي في الثّمانينات: لأنّه لا يبث أن تسقط(2)	الصّباح	05/ 08/ 1987

الجدول الثّاني :

الاتّجاه الكونيّ الصّوفيّ			
المؤلّف	العنوان	المنشر	تاريخ النّشر
محمد العرّي	[illegible] الشّعر؟	الصّباح	27/ 09/ 1980
حسّونة المصباحي	[illegible] هل هي [illegible] [illegible] بكشوتة [illegible]؟	الصّباح	30/ 08/ 1980
محمد العرّي	10 [illegible] من الشّعر التّونسي	الصّباح	22/ 01/ 1981
مصطفى [illegible]	[illegible] التي [illegible]	الصّباح	05/ 02/ 1981
محمد العرّي	[illegible]	الصّباح	26/ 03/ 1981
[illegible]	[illegible]	الصّباح	02/ 04/ 1981
[illegible]	[illegible]	الصّباح	07/ 05/ 1981
مصطفى [illegible]	الواقعيّة الاشتراكيّة بين الخطّ الأبيض والخطّ الأسود	الصّباح	16/ 07/ 1981
مصطفى [illegible]	[illegible] الواقعيّة الاشتراكيّة	الصّباح	26/ 02/ 1985
محمد العرّي	الشّعر التّونسي في الثّمانينات حريق [illegible] جديد الحداثة (1)	الصّباح	01/ 07/ 1987
محمد العرّي	الشّعر التّونسي في الثّمانينات حريق [illegible] جديد الحداثة (2)	الصّباح	08/ 07/ 1987

2 – صفة السّجال من خلال عناوين الرّدود :

تدور المقالات حول ثلاث مسائل جوهريّة، تتعلّق الأولى بالشعر في المطلق أو الشعر التونسيّ بصفة خاصة، والثانية بعلاقة الشعر بالواقع أو بالجمهور، والثالثة بشأنه، فهي ردود مباشرة تستهدف الخصوم، وتتّخذ طابعين هما في أسلوب استعراضيّ استفزازيّ «حفريّ القبور»، «الكسر»، «التحريب»، «الدوبكيشوتية»، «الدّراويش» وهي في شكل تلميح ظاهره تناول لمسألة نقديّة، وباطنه ردّ على إشكال مطروح مسبقا، أو على علاقة بالسّجال القائم بين اتّجاهات الشّعر التّونسيّ الحديث من قبيل: «هل مات الشّعر؟» أو «زمن الشّعر» أو «10 سنوات من الشّعر التّونسيّ». ويبدو، من خلال العناوين، أنّ كفّة الاستفزاز مرجّحة لجهة الطّاهر الهمّامي ومن نهج نهجه، وأنّه لم يتّخذ طريقة التّعريف أو التّرجمة أو النّقد، بل بقي [illegible] عن اتّجاهه الواقعيّ بلا هوادة. وتدلّ العناوين [illegible] على أن توجه منصف الوهايبي [illegible] الشعر والتاريخ له، [illegible] في القول الشّعريّ معبّر لنهج [illegible] لاتجاه لواقعي [illegible] اختلاف فرق [illegible] الخصوم.

ومن الناحية التاريخية، نلاحظ أن الصّراع بين توجه في فترتين: مطلع سنة 1981 تعقد منتدى لجماعات المذكورة، ونهاية سنة 1987 وبالرغم من تحدث الشابي الذي صادف نهاية الشحاذ بن لاتجاهين، فإنه لم يؤثر في التوجه الشعريّ للمتصارعين. والمتتبع لمسيرة الوهايبي الشعرية يكتشف بقية نوعيّة في تجربته، بدأت قبل ذلك، في ما اصطلح عليه «شعر الحيوان»، ثمّ تلاه «شعر المدن» (9) في حين عاد الهمّامي إلى القصيدة العموديّة وشعر التفعيلة بعد أن كان يدافع عن تجربة «في غير العموديّ والحرّ».

ويتتبع القراءات لموجّهه يستحسن بكشف أصوله المشرقية والعربية على ضوء ما يؤسس أدونيس لمجلة «مواقف» وانفصاله عن جماعة «شعر» ابتداء من سنة 1965، واهتمامه بالتصوّف، وتأثيره في منصف الوهايبي ومحمد بنعزّي في كثير من نصوصهما الشعرية، ولعل في عنوان مقال «رمس الشعر» للوهايبي إشارة إلى كتاب أدونيس الشهير، فضلا عن تأثرهما بترجمات مثل جون بيرس ولوران فاسلر وغيرهما. في حين وُصفت كتابة الهمّامي بأنها توظيف لنظريّات الواقعيّة الاشتراكيّة. فالصّراع يكاد يكون صراع مصادر تؤثث رؤيتهم الفنيّة وتبني موقفهم من العالم.

3 – كيف نظر كلّ اتّجاه إلى الآخر؟

موقف الاتّجاه الواقعيّ:

الاستخفاف

أُلصقت بالنّزعة النّاشئة نعوت مهينة؛ فقد سمّيت «الأقنعة المتجدّدة لقوى الموت» (10) و«الدّراويش» [illegible] «[illegible] حبيبيّة» (11) و«المراطس على [illegible] محتفين حول الكوابيس العصبية» [illegible] «[illegible] الجور» و«العاشين عن واقع [illegible] الصدف [illegible] الاتجاه الواقعي [illegible] توظيفهم النصوص الصوفية وتستحضارهم رموزها التاريخية، وبدت الصورة المرسومة عنهم صورة كاريكاتورية لا تحفل بتجربتهم الشعرية، بل تقدمهم في شكل انتكاسة تاريخيّة وستعادة للماضي في شكل مسخرة.

من جهة أخرى، فهم الاتجاه الواقعيّ التوظيف الصوفي فهما خاصا لخصه في الشعائر الطقوسية وفي الجانب الصوفي، ويندرج في نفس الإطار تصوّره للماضي من حيث هو تراث ميّت لا فصل له على الحاضر، والمتشبثون بالعودة إليه، والمستفيدون منه ما هم إلا كمن يستلب ميّتا.

ويندرج تصوير الاتجاه بهذه الطريقة في مستوى الاستخفاف بالتجربة الشعرية النّاشئة وتبخيسها، ومن ثمّ كان ردّ الإمامة بالإمامة، وفيها ما يفسّر تقدمهم

شعرية الهمامي وجماعته بأنها شعرية هدّامة بدون مرجعيّة، ليس بها من سند إلاّ في واقعها الذي لم تقدر أن تعبّر عنه بغير لغة يوميّة معدومة التّجدّد، ذات استعمال واحد يطويها التّاريخ بلا رجعة.

منطق التّخوين :

تجلّى في كتاباتهم في هذه الفترة، إذ دعا الاتّحاد الواقعي إلى ضرورة فضح مواقف الخصوم المعلنة، فهذه سميرة الكسراوي تكتب «لقد حان الوقت الذي يجب أن تفضح فيه الأقلام والأشكال والمضامين والأنواع الهجينة والسّقيمة التي تنخر جسد الإنتاج الأدبيّ والثّقافيّ في تونس وفي بقيّة الأقطار العربيّة، تلك التي تقف في مواقع الرّجعيّة والهزيمة والجدلان الفكريّ، مشرّة بالجدب و«الشّطوات العجاف» والانحدار واليأس، مكرّسة للعبوديّة والانكسار والنّكوص ومتسربلة بأثواب قناع [illegible] لافتات «الفنّ للفنّ» و«التّصوّف [illegible] علامي» هذه اللافتات التي تتستّر [illegible] الامبريالية والصّهيونيّة والاستعمار الجديد [illegible] وتحميها بالرّضا، وتشركها بالتّشجيع [illegible] وتروّج لها بأجهزتها، وتشترى ضمائر [illegible] وأصابعهم كما حدث في مصر [illegible]

ويتّضح هذا الموقف بمقال محمد العزّي السّابق الذي تضمّن دفاعا ضمنيّا عن التّطبيع الذي سار في نهجه بعض رموز الثّقافة والأدب المصريّين من قبيل توفيق الحكيم وصلاح عبد الصّبور وجمال الغيطاني وتوفيق الحكيم بدعوى أنّ السّياسة إذا ما راوحت الإبداع طوّعته ووظّفته (14) وقد استفاد الاتّحاد الواقعيّ من الطّرفيّة السّياسيّة المحلّيّة والعربيّة من خلال أحداث «الخميس الأسود» 26 جانفي 1978، وواقعة التّطبيع المتمثّلة في معاهدة كامب ديفيد، ورأى في المقولات التي تعرّف الأدب والفنّ عن هموم النّاس ومشاغل الجمهور مقولات انهزاميّة وخذلانا فكريّا وموقفا رجعيا. هذه السّياقات تتطلّب من الأديب أن يكون في الواجهة، يصدع برأيه، منها وموجّهه، لا أن يعزل عن الواقع أو ينتكس إلى الماضي أو يتموقع في اللّغة المصطفاة.

السّخريّة :

في كتابات الطّاهر الهمامي كثير من السّخريّة والتّهكّم على مسلك جماعة القيروان في الكتابة ومصادرهم التي يصدرون عنها والرّموز التي يتشهّون بها وعندما اعتبر محمد العزي علي الدّوتي الشّاعر الرّوحيّ للاتّجاه الصّوفيّ القيروانيّ(15)، وجد الهمامي في الصّورة التي بسطها جنون المصلحيّ عنه مثارا للسّخريّة وراح يشهّر بما رآه فيه قائلا :

"لقد وصل الأمر بأحدهم، وهو يُنظّر لحركة "العقليّة الشّرسين"، بعد المدينة الشّعريّة القاصمة إلى تمجيد التّبجّح [illegible] شعرائها "في أوائل السّبعينات كان [illegible] لا [illegible] طالب، ولكنّه بعد فترة زمنيّة طويلة [illegible] مسكع داخل المدينة العصريّة هجر [illegible] وأصبح يقضي كلّ أوقاته في [illegible] المدينة. وبذلك كانت بداية التّفرّد والتّمترس [illegible] النّاس والإحساس العميق بعظمة الله [illegible] (16)

في نصّ الألف الذكر عناصر لم يستسغها الهمامي منها المقابلة الرّمزيّة بين المدينة العصريّة والمدينة العتيقة، حيث دأب الدّوتي على التّحوّل من الحاضر إلى الماضي، واقترن التّحوّل بمرحلة نضجه، ومن جهة أخرى عدّ الانسحاب من الواقع بعد الاستغراق فيه، وهجر النّاس والنّأي عنهم من الأفعال التي تناقض التّوجّه الواقعي وتضمّن تشهّدا أيضا رنّانا غير مباشر بين التّماهي مع العصر وعيب التّضحّ، وهو ما تجسّد في شخصيّة علي الدّوتي المسكع المنسيّ بأحياء المدينة لمنابع تعوّلها ومن ثمّة فإنّ المرحلة التي يتشبّث بها الواقعيّون مرحلة انقضت وما عاد بها سحرها القديم.

أمّا نواحي السّخريّة في القول السّابق، ففي علامات

كثيرة، ومن أهمها محاولة المصباحي إخراج التونسي في صورة أسطورية، بيد أن الشعر الذي قدمه لا يصل إلى المستوى المعبّر عن ذلك، فهو لم يتجاوز "التشكّع" والمراوحة في مدهي بوس لعبقة، والاكتشافات التي توصّل إليها لا تتوافق مع الشعر المعمودي فيها

لقد أبدى الاتحاد الواقعي رغبة في الرد على خصومه، ودافع في نفس الوقت عن أمرين: عن مشروعه الشعري المتمثل بقضايا الواقع وهموم الناس، وعن تجربة طبيعة الأدبية وخاصة الشعري المتمثل في "غير العمودي والحر" وصار الشاعر الهمامي يدافع عن التجريب بنفس الحماس، وقد يكون أسباب الشحن المرصودة أنفا دليلا على العلاقة القوية التي تربط الشاعر بتجربته وإدراكه لطبيعة ووعيه النقدي بها ولم يكن تبرير الاتحاد الصوفي في الأدب التونسي الحديث و[illegible] بداية الثمانينات مثلما يُعتقد في الغالب، وإنما يعود إلى الفترة التي يمكن فيها [illegible] وهذا من المفارقات الأخرى. [illegible] حيث صار الطبيعة الخصبة، [illegible] نفسه الذي نشر فيه أشعار [illegible] ومن الشعراء [illegible] وعلي الدواتي (17) كيف لم يسبه الهمامي إلى ذلك؟ وهو يوجه نقده في حينه؟ هذا الأمر لا نفسره إلا بالحقيقة المتمثلة في كون لغته الطبيعية وتجربة الهمامي في الكتابة والتنظير لها واتساع رقعة نصوص ما يسمى "في غير العمودي والحر" وقيمة الذي رفعوا لواءه من شعراء وبعد (18)، جعلته يغض عن ذلك، ولا ننسى أن الدورة الأولى للاتحاد الجديد في شعر التونسي الحديث التي أدت إلى تمكينه بهذه الرؤية فنية وموقف

لم تؤدّ كتابات الظاهر الهمامي إلى بناء نظرية في النهج الذي يدافع عنه، بل بقي ما يكتبه مجرّد موقف تصاغه لم تتجاوز، في مستوى التنظير، ما كان أنشأه أثناء المدّ الطبيعي وجمعه في بحثه الجامعي حوله، قد يكون العدول الوحيد في تجربة الاتّجاه الواقعي هو تحالف الهمامي مع قصيدة الشابي ومن مثله ذلك من ترويج عن مفهوم "التونسة"، سيما وأنه من المحسوبين على التيار القومي. وانعكس هذا التقارب في نشر الشاعر الهمامي ديوانه "صانعة الحمر" سنة 1984، وفيه خرج عن نمطه الشعري الشاق وحمّله هموما قومية، وكان رد الفعل على وقائع حرب بيروت سنة 1982.

لم يقتصر الشحن على الأطراف المتوجهة بصفة مباشرة، بل تعدى تدرجات متفاوتة من جميعهم، فقد كتب أدم فتحي وسوف عيد بينهما الشعري "ليس سهلا أن تكون شعراء" (19)، وكتب منصف الوهايبي والصغير أولاد أحمد وغيرهم، في مسار أخرى وكانت نبرة مرفوعة تصعيدية تكاد فيها تنهم من كل طرف إلى آخر، وهكذا كان لهذا الصراع وجهٌ آخر لعله [illegible] الشعرية في تونس

موقف الاتحاد الكوني الصوفي أو ما يسمى بشعراء القيروان:

لم يكتف هذا الاتحاد بحظ تجربته الشعرية وتوضيح [illegible] مشروعه هجومية، وانصبت [illegible] الرد على الاتحاد الواقعي [illegible] حكم [illegible] الإبداعية والنقدية، ووجه [illegible] المشاقة والتعرية ومن مظاهر الشحن لديه

التجهيل:

وقد اتحد مظهرين [illegible]

أولهما تمثل في جهل بعض شعراء الاتحاد الواقعي بالرموز التي تشوهه، ويمكن إدراجه في باب الجهل بالذات، وعدم المعرفة بالمصادر التي غذت [illegible] إليهم أسماء منيب أقيمت عليه قيمة شعرهم وقد رصد منصف الوهايبي حد مظاهر التحرية وردها على أصحابها بعد أن تبيّن له أن مضمونها يُبنى عن جهل بواحد من أهمّ رموز الشعر الواقعي في العالم المعاصر. يقول:

«وقد قرأت لزميل له مقالا يسخر فيه من الشّاعر محمد الغزّي عندما قال في مجلّة «الوطن العربيّ»: «على الشّعراء أن لا يصفوا الوردة وهي تتفتّح، بل ليتركوها تتفتّح في أشعارهم، ولو يعلم صاحبنا أنّ هذه العبارة إنّما قالها بابلو نيرودا، ولو علم ذلك لأدرك أنّه إنّما يسخر من بابلو نيرودا هذا الشّاعر الماركسيّ البارز الذي كاد الماركسيّون في بلادنا أن ينزّلوه منزلة الأنبياء» (20).

ثانيهما هو الجهل برموز التّراث الصّوفيّ، وقد بدا فهم الاتّجاه الواقعيّ غير عميق لهذا التّراث، ولخّصه في التّراث الطرقيّ والمظهر الفلكلوريّ. هذا التّصوّر مناف للحقيقة في نظر واحد من المدافعين عن النّزعة النّاشئة حين عدّ المتصوّفة "قوما متخاذلين جبناء ترهبهم الدّنيا وحين تشتدّ عليهم يلجأون إلى الكهوف والمغاور للتعبّد وطلب الغفران"، وهو حكم في نظر حسّونة المصباحي "سطحيّ وسطحيّ"، لا [illegible] أمثال الحلاّج وابن عربيّ والسّهروردي [illegible] وجلال الدّين الرّوميّ "[illegible] لا [illegible] السّياسيّ ودوموا الصّعيد [illegible] على نقاوة الدّين وبثّوا قيما جديدة"(21).

التّكفير:

بات سلاح التّكفير من أقوى الأسلحة التي يهشّ بها الخصوم بعضهم على بعض، ويقع هذا المسلك في أقصى الطّرق المؤدّية إلى الغلبة، ويستمدّ فاعليّته من عمق الإيمان وانتفاء الفكر النّقديّ للمجتمع الحاضن للسّجال. وقد رُتّبت عمليّة الاستخفاف بمصادر الجماعة الشّعريّة في مرتبة الكبائر التي لا يسمح لمقترفها إلاّ بالقصاص الفوريّ. وقد تضاعف التّهمة إذا ما أضيفت إليها مجموعة الصّفات الأخرى التي نُعت بها الهمّامي من قبيل «الشّيوعيّة» و«الجدانوفيّة» و«الاشتراكيّة» و«الإلحاد» وغيرها وفي القول التّالي يتحوّل النّاقد إلى مشرّع حام للدّين ومؤسّساته:

«ألهذا المستوى تصل الدّناءة الأخلاقيّة ؟ ثمّ كيف تسمح تلك الجريدة لهذا الفتى (يقصد الطّاهر الهمّامي) بالاعتداء على حرمة الدّين وحرمة أولياء الله الصّالحين؟» (22).

المبالغة والتّهويل:

افتراض أن يتحوّل الشّعر إلى محرّك للاقتصاد وموجّه لسياسات الدّول، فهذا لا يكون إلاّ من باب المبالغات التي فرضها السّجال. هنالك إيهام يجعل من الصّراع بين اتّجاهين شعريّين كما لو كان صراعا حول مصلحة الوطن، فالنّظريّات الأدبيّة تصبح خطرا محدقا قد يؤدّي إلى انحدار الدّول إلى الهاوية وإلى تخلّفها، يقول أحدهم:

«تكاثرت نظريّاتهم حتّى أصبح من الصّعب فهمها [illegible] عناصرها التّحليليّة، إنّها هذيان وجنون [illegible]، ماذا يريدون منّا يا ترى؟ يريدون أن تصبح [illegible] تابعة لإحدى الدّول الشّيوعيّة، يريدون أن [illegible] أو فيتنام أو مثل الصّين وألبانيا؟ [illegible] (23).

التّكذيب:

وهو من الوسائل التي استعملت لردّ أقاويل جماعة الاتّجاه الواقعيّ ودفع تهمهم، وإبطال ما يأتي منهم من مطاعن حول الطّريقة الجديدة في الكتابة. والتّكذيب، في رأي المدافعين عن التّوجّه الصّوفي لا يحبط العزائم، بل يشحذها ويدفع بها إلى المضيّ قدما في بناء التّوجّه الجديد ودعم روافده بقراءات متعدّدة المشارب. فالتّهم الموجّهة إليهم مثلما يُلاحظ في ما ذُكر سابقا خطيرة لا تنقد الشّعر فقط، وإنّما تمسّ «الشّخصية الإبداعيّة» والانتماء الحضاري، فكان من الضّروريّ تشغيل آليّة التّكذيب وهي من آليات الدّفاع المتينة، وهذا ما يتجلى في قول بعضهم:

«إنّ الأكاذيب التي يروّجها ضدّنا اليساريّون لن تدفعنا إلاّ إلى مزيد من النّقد الذّاتيّ البنّاء» (24).

السّخريّة :

إنّ مظهر السّخريّة في إطار التّحوّل لدى حدّ في بداية الثّمانينات تندّى وجوه مختلفة وقد تناولته جميع الأطراف، ومعلوم أنّه، قبل ذلك، شهدت البلاد حدث دامٍ شكّلت ثورة موؤودة كان لها أثر كبير في الكتابة الشّعريّة فظهرت دواوين كاملة تعكس الحالة التّاريخيّة الفارقة وبخلاف شعر الصّوفي، عبّرت الهموم الجماعيّة مقيّة شعريّة، وعدّت بنى لسانيّة لغويّة مستمدّة من قبل الشّعر الثّوريّ والشّعر الاجتماعيّ والسّياسيّ والتّحريض والالتزام الشّعريّ. عبّرت رفع شعر الشّعر الواقعيّ وبين المشروع لا يعطي للشّعر قيمة فنّيّة وكلّ يدين حسب نظره في الالتزام الفنّيّ وتثوير الواقع وتبنّي قضايا المجتمع لا يقدّمون في كلّ الأحوال شعرا جديدا بل الثّورة الحقيقيّة هي ثورة الشّعر والثّورة في الشّعر. إنّ مقولات الشّ[illegible] نظر الاتّجاه الصّوفيّ قد أفرغت من [illegible] مقوّمه حسبها التي أصبحت مجـ[illegible] لأمر الّذي لحدث عن الثّورة [illegible] شعرا حقيقيّا بل هجاء سياسيّا [illegible] بقوله لوهيبي

«لقد أصبحت الثّورة مرادفة [illegible] شعراء ثوريّون في شؤون لتحرّجوا عن قصائد ليست في حقيقتها إلا هجاء سياسيّا مقذعا أو مديحا زائفا» (25).

ومن أهمّ التّحوّلات التي طرأت على مفهوم الشّعر في هذه الفترة نجد الاهتمام الكبير بالتّجربة الذّاتيّة الفرديّة، فقد تجاوزت الرّومنطيقيّة التي عدّت الذّات الشّاعرة ركنا متينا قائما عليه دون الشّعر، اتّجه الشّعر في تونس وجهة معاصرة تعدّت من طرفين مختلفين ومتناقضين، وبدعم لأمر تبرّر بصرّت بقدرته تجاوزت به من شعريّة الواقعة لاشتراكيّة سند ودعامة(26) ولئن أعلنت النّزعة الصّوفيّة في الشّعر التّونسيّ الحديث من قيمة الذّات والتّجربة الذّاتيّة على وجه الخصوص، فإنّ اقتران التّصوف بالهروب من الواقع واستقلاله عن هموم الجماعة لم يكن، بالنّسبة إلى هؤلاء الشّعراء، إلاّ واحدة من المطالب التي كان عليهم ردّها، فالعودة إلى التّصوّف لا تمثّل هذه الغاية، بل مصمحها هو أن تستعيد الذّات حقيقتها وتتصالح مع نفسها ومن ثمّة مع تراثها وتتغلغل من جديد في شرطها التّاريخيّ. ومن جهة أخرى يترك تجذّر واضح في عمق البواعث الأصليّة المنشئة للتّجربة الشّعريّة، فالإبداع ليس انعكاسا لصورة مباشرة للمجتمع، وبالتّالي، فإنّ الشّعر الذي أنجزه الظّاهر الهمامي ضدّ الحقبة الطّليعيّة مخالف لهذه الحقيقة وسعى في تعارض معها.

وفي الشّاهد التّالي تفسير للاختلاف الحتميّ بين التّجربة الصّوفيّة والتّجربة الواقعيّة، كما يكشف، من ناحية أخرى، عن التّحالف الممكن بين شاعرين مثل الوهايبي ومحمد الغزّي:

«إنّ الصّوفيّة عند هذا الشّاعر (27) ليست كما يتصوّرها البعض من شعرائنا ممّن خُدِعوا بشعارات [illegible] كيّة هروبا من الواقع وانفصالا عن [illegible] التّجربة لا يتّسق مع نفسه ومع [illegible] الحقّ وسبيله من وسائل لكشف [illegible] لا المطلق ومضمونها عالم [illegible] نفع الأشعار و«قصر القبعة الجرداء» (28)

خاتمة:

لقد أبان التّحوّل الذّي حوّل علاقة الشّعر بالإيديولوجيا عن تحوّل مهمّ في تاريخ الشّعر التّونسيّ الحديث، وعكس صراعا بين طرفين أحدهما له مشروعيّة تاريخيّة تعود إلى فترة تمكّن الطّليعة الأدبيّة وجناحها الشّعريّ المتمثّل في «غير العموديّ والحرّ»، وآخر بصدد البحث عن موطئ قدم أو إيجاد معبر ينفذ منه لتأسيس كيانه الخاصّ. وقد ظهر في هذه الفترة بحثُ الاتّجاه الصّوفيّ الفيروزيّ عن إنشاء مؤسّسة يدافع من خلالها عن مشروعيّة الحضور وكان ذلك في

الآداب العالميّة، وفي الشّعراء المتصوّفة المسلمين، وفي شعراء محلّيّين من قبيل علي اللّواتي ومحيي الدّين خريّف. وكان للمنصف الوهايبي دورٌ مهمّ في ضبط معالم الطّريق الشّعريّ الجديد، سواء بالكتابة أو التّعريف أو التّرجمة أو الرّدود، وهو من قارع الطّاهر الهمّامي في مكانته، ولاذ به أصدقاؤه الذين أحكم توجيه خطاهم.

وقد تحتّم في هذا [illegible] ثابتات كثيرة ساهمت في تفجير الصّراع الدّائر آنذاك منها: المقابلة بين المحلّيّة والكونيّة، وثنائيّة الشّكل والمضمون، ومنها الواقعيّ والصّوفيّ، والإيديولوجيّ والميتافيزيقيّ، والالتزام ونقيضه. ولم يتمّ التّوفيق بين الاتّجاهين ببروز ما سُمّي [illegible] الإبداعيّة [illegible] الملتقى الأوّل للشّعر الجديد في الحمّامات لتواصل الصّراع إلى أواخر الثّمانينات، وبقاء الجدل قائما في المسائل ذاتها.

ثمّ إنّ عناصر السّجال في الفترة المدروسة كثيرة كما أشرنا إلى ذلك آنفا، وقد انبجس عن هذا الصّراع لحظة شعريّة جديدة، لكنها لم [illegible] بها مقوّمات الحركات التي تتقدّم [illegible] تصاحب نشأتها. هنالك مادّة نقديّة مهمّة حملت بها منابر تلك الفترة، وهي غير موجّهة لتوضيح الاتّجاه الجديد، غلب عليها الطّابع الذّاتيّ، واتّجه بعضها وجهة التّعريف بالمصادر التي ترفد التّجربة الشّعرية وتمنحها مشروعيّة الوجود، فتحدّثوا عن النّفريّ والسّهروورديّ والحلاّج وأدونيس والبيّاتي وأبي القاسم الشّابي ومحمود المسعديّ وعلي اللّواتي وخالد النّجار وسان جون بيرس وغيرهم.

لا شك في وجود اتّفاق حول قيمة الطّاهر الهمّاميّ في تحريك سواكن السّاحة الشّعريّة في تونس، هذا ما تشهد عليه الحقبة الطّليعيّة التي كان أحد مُلهميها ومنظّريها، فضلا عن مساهمته في النّقاش الدّائر حول العلاقة بين الشّعر والإيديولوجيا في حقبة الثّمانينات، حيث كتب بغزارة في جميع المنابر التي تتيح التّبسّط في مسائل الشّعر التّونسيّ الحديث. لكنّ ذلك لم يؤدّ إلى بروز كتابة جديدة ممّا يعني أنّ الاتّجاه الواقعيّ فشل في بلورة حركة أدبيّة تضاهي في تأثيرها حركة الطّليعة الأدبيّة. وقد ظلّ الطّاهر الهمّامي متشبّثا [illegible] الشّعريّ رغم دعوات التّجاوز ورياح التّغيير [illegible] مظاهر ذلك في حنينه الدّائم إليها: في طريقة كتابته [illegible] لجامعتين.

ومن [illegible] حفلت حدة السّجال في أواخر [illegible] جيل شعريّ جديد [illegible] بعض النّقّاد [illegible] أنّ هذه التّسميّة لم تستطع فرض [illegible] لحظة من لحظات الشّعر التّونسيّ الحديث لأنّها في نظر آخرين مصطلح ملتبس بأبعاد سياسيّة رغم قيمة الشّعراء الذين نشطوا أثناء تلك الفترة (29)، فضلا عن أنّهم لم يجتمعوا حول رؤية فنّيّة مخصوصة. وظلّ أوائل الشّعراء يكتبون، لكن بعد أن تفكّكت العرى التي تربطهم لاختلاف تجاربهم واستقلالها برسومها الخاصة.

1) من [illegible] بصورته [illegible] نص شعري حديث [illegible] يصطبغ عبه [illegible] نص نوري [illegible] هو [illegible] نصوص [illegible] تعلق [illegible] وتشير [illegible] وتجمع [illegible] موضع [illegible] حقة نص [illegible] نصوص والابهام وقد [illegible] نص [illegible] في فهم نص [illegible] وبعود لاهتمام [illegible] نص نوري [illegible] (Gerard Genette) [illegible] لمعرفة لإشتغال وحدود [illegible] نص لأدبي نصلاف من [illegible] علاقات "نصية" (Textuaite) [illegible] يصطبغ عبه بمبحث لنص (Intertextualite)، ويعتبر في كثير من لنصوص [illegible] من [illegible] هامشية. من قبل [illegible] تحديد [illegible] وخصائصه [illegible] مكنه [illegible] نصوصه التي [illegible] وقد [illegible] بعتبرها [illegible] وعدائه وظفوسه خاصة [illegible] وقد جمعت مباحث "نصية موازية" (Paratextualité) في كتاب عتبات (Seuils)، وهو مثلما يشير العنوان جملة النّصوص التي يتمّ المرور عبرها إلى عالم النّص.

2) [illegible] في [illegible] شرعة [illegible] في لشعر تونسي حديث [illegible] المدوّنة والملامح، فنّ الطباعة، تونس، 009.

3) حوار مع الطاهر الهمامي، الصّباح 30 /03 /1982، ص12.

4) انظر الصّباح 18/ 1/ 1985 ص09.

5) [illegible] وهيبي ومحمد لعري ومحيي الدّين خريف

6) [illegible]

7) انظر الصباح 17/ 1/ 1987 ص9

8) [illegible] أدونيس ومحمود أمين العالم. التّهامي الهاني. الصّباح [illegible]

9) [illegible] لكنه لدى مصنف [illegible] انظر عبي [illegible] تونس، 1980.

10) [illegible] (الطاهر)، مع [illegible] في الأدب [illegible]، دار نشر [illegible] تونس، [illegible]

11) الصّباح، 26/ 01/ 1983.

12) الكسراوي، (سميرة)، الدّوران في فلك اللعبة، الصّباح، 27/ 08/ 1981.

13) م س.

14) [illegible] في [illegible] محمد لعري [illegible] في كتاب [illegible] حديثي، [illegible] الصّباح 11/ 07/ 1981

[illegible] مصنف [illegible] في [illegible] لكتاب [illegible] من [illegible] سمسلاسكي،

15) حريق الحداثة جليد الحداثة، م، س

16) الهمامي، (الطاهر)، مع [illegible] في الأدب [illegible]، م س ص21

17) [illegible] شرعة [illegible] في شعر تونسي [illegible]، م، س

18) يمكن [illegible] في كتاب الطاهر الهمامي [illegible] الأدب في تونس [illegible]، كلّه الأدب بمنوبة ودار سحر، تونس، 1994.

19) الصّباح 21/ 3/ 1981 ص12.

20) [illegible] الأشتركية [illegible] الأسود الصّباح [illegible] ص11، 10

(21) مصاحي، (حسونة)، [illegible] الصباح [illegible] ص 1

(22) المصاحي، (حسونة)، الأيام العجاف، الصّباح 2/ 4/ 1981ص 12.

(23) م ن ص ن.

(24) الوهايبي، (مصطفى)، [illegible] الصباح [illegible] صص10 11

(25) الوهايبي، (مصطفى)، [illegible] الصباح [illegible]

(26) يعكس [illegible] شعر الصوفي و شعر [illegible] مصطفى الوهايبي [illegible] خيالي مع الشّابي في ذكراه الخمسين، الصّباح 14/ 12/ 1983، ص07.

(27) يعرّف الوهايبي هنا بالشّاعر الأذربيجاني عماد الدّين النّسيمي ويتعريفه إيّاه والترجمة له [illegible] التّونسيّة.

(28) الوهايبي، (مصطفى)، [illegible] الذي لاقى شهرة بين متتبّعي تجربته ومن المفارقات العجيبة أن يحوّل نص [illegible] يبحث بالنّسبة إلى الوهايبي، فهاهو يعود إليه بعد وفاة الهمامي، وبعد أكثر من ثلاثين [illegible] قال عنوانه "الصورة الكلية في شعر الطاهر الهمامي [illegible] في البقاء نفسه عن مفهوم الشّعر عند الطاهر الهمامي"

(29) [illegible] الصباح [illegible] ص20- 27

مدخل إلى شعريّة القصيدة العاشقة في ديوان «تفّاح الكلام» لفاطمة بلال (1)

ماهر دريال/ باحث ، تونس

■ رغم أنّ الدارسين اليوم يتحدثون عن شعرية الرواية والأقصوصة والمسرحية إلاّ أنّ مصطلح الشعرية في الأصل هو أكثر تعلقا بالشعر وبالعوالم التي يكوّنها وبالحالات النفسية التي يثيرها في المتقبل. وتستعمل عبارة الشعرية في الدراسات بمفهوم «طرائق الأداء التي تنجز بها نصوص الشعر وتكتسب بسببها القيمة الفنية» (2) وكلما تغيرت أدوات الشاعر في الكتابة ومفهومه للشعر تغير مفهوم الشعرية. ولذلك فإنّ الشعرية الكلاسيكية [illegible] لحرة تختلف عن شعرية قصيدة [illegible] مفهوم الشعر ليس ثابتا ومستقرا على معنى واحد وإنما هو متغير [illegible] ويمكن أن يكون [illegible] ويفضي بنا موضوع الشعرية إلى البحث في طرائق [illegible] الشعري في ديوان «تفاح الكلام» لفاطمة بلال. [illegible] الإشكالية التي [illegible] بداية هذه المقاربة هي مدلول العنوان وعلاقته بمضمون الديوان.

مدلول العنوان :

ليست عناوين النصوص والدواوين علامات لغوية لمجرد تعريفها وتمييزها عن غيرها فحسب وإنما هي حسب تعبير بارت أولى العتبات المهمة في قراءة المدونات. ويرى الباحث جيرار فينيه Gerard Vingner العنوان «بنية رحمية تولّد معظم دلالات النص.. والمولد الفعلي لتشابكاته وأبعاده الفكرية والأيديولوجية» (3).

ويتبدّى لنا أنّ العنوان «تفاح الكلام» يتكون من كلمتين تنتميان إلى حقلين دلاليين ليسا فحسب مختلفين وإنّما بينهما تباعد كلي (التفاح والكلام). ولكن علاقة الإضافة تحول إذ تقوم على الربط عن القانون اللغوي المعجمي فإنها تنهض على تعبير استعاري وإيحائي في آن. فكلمة تفاح تستدعي رأسا مقام الشجرة المحرم أكلها في الجنة كما ورد في النصوص الدينية. وهذا ما يفضي ضمنيا إلى تقسيم الكلام إلى صنفين: صنف مباح لا علاقة للشاعرة

به وصف محظور وممنوع وهو ما يتصل بمتن الديوان الذي يضمن قصائد في الحب والعشق بمثال المرأة وهو ما لم يكن في العالب متاحا في مدونة الشعر العربي باعتبار أن المرأة لم تكن إلا موضوعا لغزل الشعراء الرجال ولم يكن متاحا لها لا في الشعر ولا في المجتمع المجاهرة بأشواقها وحبها للرجل لأن سلطة المجتمع الذكوري والبعد الأخلاقي السائد يفرضان على المرأة مصيرها تعاني من إقصاء حتى في التعبير عن رغباتها العاطفية الانسانية وصار كلامها عن تلك الأحاسيس الوجدانية إما غائبا أو مجهولا أو مرفوضا أو مغيبا في هوامش مسيئة أو مظلمة وفي أعوار معتمة

غير أن الانعطافة الحضارية في الشعر العربي المعاصر منذ عقود أدت إلى بروز طائفة من الشاعرات عبرن عن التعطش إلى الكلام عن علاقة المرأة بالرجل وشوقها وعن شعور الحب والعشق وذلك بالتوازي مع نضال المرأة السياسي والاجتماعي وإصرارها على [illegible] مع الرجل وتثبيت مكانتها في المجتمع الحديث وفي المتن الأدبي والثقافي المعاصر [illegible] الكتاب والدارسين الأدب النسائي [illegible] المرأة في النصوص الأدبية وقد [illegible] "فتح الكلام" في هذا المسار [illegible] النقاد والباحثين هم ضد مصطلح الأدب النسوي باعتبار أن الأدب هو صوت الإنسان ومنزه بشري بمنأى عن التقسيم الجنسي ولكن المعضلة أن أدب النساء كثيرات هي متمسك بقضايا المرأة وشوقها وثورتها ضد ما يكبلها ويحد من حريتها في المجتمع العربي وهذا ما يبرر التوجه القائل بمسألة الأدب النسوي ويتجلى لنا أن الشاعرة فاطمة بلال تقيم علاقتها مع الرجل على التواصل العفوي والفني والعاطفي بمنأى عن الانعزال أو الصمت أو الانطواء على الذات وهو ما يؤكد على إيديولوجيا تنفي تفوقا بين الرجل والمرأة مهما كانت طبيعتها وتسمة الأثر للقصيدة في الديوان أنها قصيدة عاشقة تصف هوى [illegible] المكتمة وأشواقها المشعة بالحب بطرائق في القول تنهض على جماليات إيقاعية وبلاغية وتركيبية لكن اللافت فيها تعدد هذا البعد الإيقاعي والبعد الغنائي ويرى أنهما يكونان مدخلا مهما لدراسة الشعرية في هذا الديوان ويمكن التوسع في أبعاد أخرى من الشعرية في مقاربات لاحقة فكيف شكلت الشاعرة الصياغات الإيقاعية والغنائية في مدونتها؟

1 البعد الإيقاعي:

يقتصر في هذا البعد على البناء العروضي والأوزان الخليلية دون ضروب أخرى متاحة للإيقاع في قصائد الديوان التي وردت متحررة من النظام الإيقاعي التقليدي القائم على تثبيت بصدره وعجزه والنزوع نحو التحرر من قيود البيت الكلاسيكي الإيقاعي من شأنه أن يؤثر في شعرية القصيدة وأنماط تشكلها ويرى حضور شكلين من الإيقاع [illegible]

"لا [illegible] وزنية لبحر واحد من البحور الخليلية دون التقيد بعدد محدد من التفعيلات في الشطر [illegible] الكتابة الشعرية تكون الشاعرة [illegible] تركيب نحوي و صورة شعرية [illegible] استحالة لإتمام الوحدة الوزنية [illegible] مقسمة بين شطرين وهذا ما يسمى عروض التدوير وهو لم يكن حائلا مع رواد الشعر الحر كالسياب ونازك الملائكة ولكن الممارسات الشعرية في العقود الأخيرة أتاحت للشعراء التصرف في صياغة الشطر الشعري بهامش من الحرية كبير وحسب الباحث فتحي بنصري "حرية الشاعر في اختيار مكان الوقفة قد اتسعت في النظم الحر بصورة مطردة إذ غدا بإمكان الشاعر أن يحتكم في ذلك إلى الوزن فحسب أو إلى الدلالة فحسب أو إليهما معا مثلما أن بإمكانه أن يسقطهما من حسابه"(4)

إن اتساع إمكانات أداء التشكيل الإيقاعي منحت الشعراء المعاصرين حرية أكبر في التعبير عن أبعاد دلالية بصياغات تركيبية وبلاغية مختلفة ويتبين ذلك في القصائد العاشقة في ديوان فاطمة بلال إذ تقول في

إحداها: سأسرق

من البحر قلبي

محارا

ومن حبة القلب

ماء ونارا

وأجعل عمري [illegible]

وروحي سماء

تسكن بينهما أنت

يا من أحب (ص 17)

[illegible] الشاعرة في التشكيل الإيقاعي (تفعيلة السطر) والتركيبي في الأسطر الشعرية والتي فعل (سأسرق) في أول سطر مفصولا عن بقية التركيب لأنه فعل مركزي يرتبط [illegible] وسوسوس الذي أفضى [illegible] لهم والقصيدة [illegible] الحب والوفاء والتضحية [illegible] في كسر القيود. وعلى هذه المعاني [illegible] علاقة العشق مع الرجل على اعتبار [illegible] الحب تكاد تندثر وتتلاشى في [illegible] من الصفات الأثر في [illegible] الشعر العربي القديم.

وتتنوع [illegible] تفعيلة السطر هي الأكثر حضورا في [illegible] الإيقاع في القصائد ومن القصائد المنظومة على تفعيلة [illegible] البحر (وصل حبيبي حبود الهوى وحدة [illegible] الأخير عرف [illegible] سعد) وتعد الشاعرة تفعيلة المتقارب بتغيراتها الأكثر سهولة في التشكيل الإيقاعي وذلك لأن استعمالها الشعري يفضي إلى تحويل الكلام في العشق إلى أغنيات ومنتوج إيقاعي قابل للإنشاد والشدو والترنم. واقتضت ضرورات التنويع الإيقاعي والتغني [illegible] الشاعرة تفعيلات البحر والوافر والكامل في بعض القصائد وكشف ذلك عن اقتدارها المتنوعة وتغنيها في الممازجة بين الإيقاع بتفعيلات البحور الخليلية [illegible] من قيود والتحرر من عدد محدد من التفعيلات في السطر الشعري.

ثانيا: المزج بين وحدتين وزنيتين مختلفتين: ورد هذا الأداء الإيقاعي في قصيدة «العاشقة» التي نهضت على التداخل بين تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة الوافر (مفاعلتن) وكذلك في قصيدة «حبيبك لشح» التي تقوم على المزج بين تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة المتدارك (فاعلن) ومما ورد فيها:

حبك يا من أهوى

كحبيبك لشح الأنفس

تتقاصر [illegible]

بكل هدوء (ص79)

إن [illegible] بين وحدتين وزنيتين مختلفتين لا يخضع [illegible] وإنما هو [illegible] في [illegible] الشاعرة الإيقاعية التي [illegible]. وهذا الأداء أصبح مباحا بعد عقود من [illegible] لأنه يمنح الشعراء التحرر من قيود [illegible] من تنويع التشكيل الإيقاعي في القصيدة [illegible] حسب حالة الشاعر والدفقات [illegible] المختلفة التي تتراءى مع لحظة الكتابة وحسب أساليب القول ومقاصده.

وفي الحقيقة هذه [illegible] في التشكيل الإيقاعي هي من [illegible] شعراء كبار كصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وسعدي يوسف ومصطفى الوهيبي وغيرهم من الشعراء. وإن تنويع الأوزان في نسق القصيدة الواحدة ورد محدود في ديوان "انتاج الكلام" وهو ما يقضي بالشاعرة قصبة السبق إلى الأسبق في مسار تحديث نظام الإيقاعي أولا وتجريب [illegible] للكتابة على غير مثال سابق.

إلا أن اللافت هو أن الشاعرة تخوض الكتابة بهذه الطرائق التي يكتب بها كبار الشعراء وهي مارست في ديوانها الأول مما يسمه بكونه سحر شعري واعدا

2 – الغنائية:

هي بمفهوم مختزل التعبير عن أحاسيس الذات وحالاتها النفسية تعبيرا مباشرا بضمير المتكلم وحسب رومان جاكبسون «الشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية» (5). وهذا هو المنحى الذي هيمن في عدد كبير من القصائد، ومما ورد في قصيدة «شوق» التي تخاطب فيها الشاعرة نسيمات الهوى:

خذيني لفضاء
[illegible]
وانزعي قيد الأسى
عن معصمي
وامسحي خوفي
وحزني
وشرودي
وانفثي في القلب
كي يغدو فتيا
وانفضي عني غبار الوقت
إني قد كرهت الوقت
إذ يمضي مضيّا (ص38)

فالشاعرة تختزل الحب في كونه بُعدا وجدانيا وانفعاليا بإمكانه تحرير ذاتها من الحزن والخوف والكآبة وكذلك من قيود الحياة والزمن والمكان للانطلاق نحو عوالم أبدية لا نهائية. ونفس الشاعرة متحفزة للالتحام بالمطلق شأنها شأن المتصوفة مع الذات الإلهية. ولئن عبّر الحب في القصيدة العاشقة عن أبعاد خاصة وذاتية وحميمية فإنّ ذلك لا يعني انكفاء الشاعرة على نفسها وأنها تعيش وراء أسوار واقعها الفردي، لأنّ الأبعاد الذاتية إذا انحصرت في الحب والعشق والرغبة في التحرر من القيود تتجاوز حدود الذات وتتحول إلى مسألة جماعية وإنسانية لا حدود لها.

إنّ الغنائية في قصائد فاطمة بلال تنهض على التركيز على الإيقاع الموسيقي والبوح المباشر بضمير الأنا عن الانفعالات العاشقة والرغبات العاطفية، ولكن هذا الشعور يؤدي إلى التواصل مع المحبوب ومخاطبته والإخبار عنه والمكاشفة بخصائص العلاقة معه. فيفضي ذلك إلى إلجام البعد الغنائي وكبح جماح تمركز القصيدة حول ذات الشاعرة المتكلمة، ويتولد بعد درامي في تحاورها مع المعشوق الذي يبرز ذاتا أخرى في القصيدة بصفته خبرا وموضوع حديث باستعمال ضمير هو مثلما ورد في قصيدة «زائر الكلمات»:

يعذبني وأعشقه
ويتركني فألحقه
ويحرق بالجفا قلبي
وبالأشواق أغرقه
يسرق عفوة الأحمان
[illegible] لست أسرقه (ص 34)

[illegible] ذلك بمخاطبته خطابا مباشرا كقول الشاعرة في [illegible]

[illegible]
بين حبك وجداني
احترت حبك
ورضيت موتي
في الهوى
ليعيش قلبك (ص41)

فصوت الشاعرة يجاهر بكشف صراعها مع المعشوق وإبراز توتر العلاقة الذي يصل إلى حد التناقض (يعذبني- أعشقه) (يتركني- ألحقه) ولكن ركضها وراء تصوير وفائها وإخلاصها للحبيب والمبالغة في ذلك مع محاولة السمو بعلاقة الحب هو ما أدى إلى ظهور هذه العلاقة المتوترة التي يتوارى فيها الحب المتبادل والأحاسيس المتكاملة. غير أنّ غياب الشكوى والتذمر في مدونة الشاعرة يحول دون بلوغ التوتر الدرامي ذروته ويحدّ من اتساعه في قصائد الديوان.

تبني شعرية القصيدة العاشقة في ديوان «اتفاح الكلام» على رغبة الشاعرة فاطمة بلال في إقامة دلالة جديدة في نقل القصيدة بما تعبر فيه المرأة عن حبها للرجل وعشقها له بمنأى عن هيمنة الصوت الذكوري سائدة في قصائد العشق للقصيدة وتتواشج مع حراك الوعي الجماعي لتتجاوز الشاعرة في مسار توسيع دائرة الحوارات التي غيرت في العقود الأخيرة بنية الإيقاع من حيث تعدد الوقفة والتدوير وإمكانية تقسيم تفعيلة البحر الخليلي بين شطرين شعريين و المزج بين وحدات وزنية مختلفة حسب مقتضيات التركيب والبنية الشعرية والدلالات. فالقصيدة العاشقة في نهاية المطاف مشغولة بتعبير وعي مختلف قد يتصل بعلاقة المرأة بالرجل، كما أنها تتحرك في نسيج داخلي معقد للبحث عن آفاق جديدة في البنية الإيقاعية وهو ما يسم ديوان «اتفاح الكلام» بالمغامرة والتجريب. وهذا المسار ينبئ بتأزم حاد يحفّ بالخطاب الشعري المعاصر الذي بقي متواصلا مع الموروث الشعري وفي الآن نفسه يبحث عن صيغ جديدة في بنائه القصيدة وشعريتها وهذا البحث الذي يدوره في العقود الأخيرة إلى تشابه طرائق الكتابة وغياب الإضافات المميزة. وإن كانت ضرورة تغيير القصيدة عن معنى الحب والعشق إلا أن ذلك لا يبرر نفي فاطمة بلال في ديوان «اتفاح الكلام» بمنأى عن القضايا المؤثرة في راهن البلدان العربية والواقع العربي بصفة عامة. ولعل المتغيرات السياسية الأخيرة التي يشهدها هذا الواقع بعد ظهور بدايات الربيع العربي في تونس ومصر وسوف ستؤثر مستقبلا في شعرية القصيدة أو في مضامينها تأثير قوي كما حصل في الخمسينات من القرن الماضي إثر تحرر البلدان العربية من قيود الاستعمار الأجنبي

الهوامش والإحالات

1) فاطمة بلال «اتفاح الكلام» [illegible] تونس [illegible]

2) مقال «شعرية القصيدة» لأحمد الخوة، مجلة [illegible] ص [illegible]

3) مقال «السيميوطيقا والعنونة» د. جميل حمداوي ـــ مجلة [illegible] الكويتية- العدد [illegible] - مارس 1997- ص 90

4) فتحي [illegible] في شعر العربي الحديث تونس [illegible] ص [illegible]

5) [illegible] قصيدة الشعر ترجمة محمد [illegible] ص [illegible]

منظومة التّوجيه الجامعيّ في تونس: المفهوم، الإشكاليّات والآفاق

مصطفى الشيح الزوالي/ باحث تونسي

■ مقدمة

يمثل التوجيه الجامعي خدمة عمومية موجهة لفائدة الناجحين في الباكالوريا، وتمثل منظومة التوجيه الجامعي إحدى الأدوات الرئيسيّة في تنفيذ سياسة الدولة وخططها المستقبلية. يُتوقع من منظومة التوجيه الجامعي أن تلبي رغبات التلاميذ وتطلعاتهم الشخصية، كما يُتوقع منها أيضا أن تساهم في نجاح وظيفة التلاؤم بين منظومتي التكوين والتشغيل وتلبية حاجيات البلاد من الإطارات العليا والمتوسطة في المجالات الاقتصادية المختلفة. من هذا المنطلق فإن تفاقم مشكلة البطالة [illegible] دائما العليا يعبّر عن خلل في اشتغال منظومتي التوجيه [illegible] والتكوين في [illegible]

[illegible] المرجعية وإلى تجربتنا الميدانية مع [illegible] الجامعي، نقدم هذه المقالة التي تتمحور حول الأهداف التالية:

- التعريف بمفهوم التوجيه الجامعي ومنظومته في تونس .
- تحديد أهم مكتسبات هذه المنظومة وبعض الإشكاليات التي تطرحها .
- تحديد الملامح العامة لواقع الإعلام حول التوجيه الجامعي و«مؤسساته» .
- تقديم مجموعة من الاستنتاجات العامة والتوصيات التي من شأنها أن تساهم في تشخيص واقع منظومة التوجيه الجامعي في تونس وتطويرها .

التوجيه الجامعي في تونس: المفهوم، المكتسبات والإشكاليات

يمكن تعريف «التوجيه الجامعي» في تونس بأنه سلسلة من المناظرات يدخلها التلميذ أساسا بالأعداد التي تحصل عليها في الباكالوريا وذلك للحصول على إحدى شعب التعليم العالي، وظيفته توزيع الناجحين في امتحان البكالوريا على مختلف الشعب والمؤسسات الجامعية وفقا لمقياسيْن أساسيّيْن هما: النتائج الدراسية للتلميذ الناجح في الباكالوريا وطاقة

استيعاب المؤسسات الجامعية (إضافة إلى الشروط العلمية والتنظيمية الخاصة بكل شعبة). «ظهرت الحاجة إلى توجيه الناجحين في الباكالوريا في نهاية الستينات». قبل هذا التاريخ كان الطالب حرا في اختيار الشعبة الجامعية التي يرغب في دراستها «ولم يقع تحديد أية فلسفة عامة أو خطة إستراتيجية في مجال التوجيه. يرجع ذلك إلى وجود عدد ضئيل من الطلبة في مقابل ضخامة احتياجات البلاد للإطارات من كل الأصناف. . . » (Toumi1990 p.13)

بدأ تنظيم التوجيه الجامعي بصدور القانون عدد 69-3 مؤرخ في 24 جانفي 1969 ثم أخذ شكله الحالي بالطريقة الموصوفة أعلاه مع صدور القانون عدد 76-65 مؤرخ في 12 جويلية 1976 يتعلق بالتعليم العالي والبحث العلمي. (Toumi1990 p.13)

انطلاقا من دورة التوجيه الجامعي 1997 بدأ العمل بالنظام التدريجي في قبول بطاقات الاختيارات [illegible] الجامعية وذلك بعد ترتيب المترشحين تفاضليا [illegible] إلى ثلاثة أصناف من المجموعات [illegible] مختلفة حسب نتائج كل مترشح ويتم [illegible] في شكل [illegible] إلى مجموعتين فقط [illegible] اصبح يتمّ تعمير بطاقات الاختيارات عبر موقع الواب (www.[illegible]) وبداية من سنة 2008 اصبحت جميع عمليات التوجيه الجامعي ومظاهره تتم عن بعد.

من ناحية أولى نلاحظ أن منظومة التوجيه الجامعي في تونس تقوم على مبادئ أساسية لا يمكن نظريا دحضها مثل الأولوية للأفضل والعدالة والشفافية، كما نلاحظ أن هذه المنظومة قد شهدت عديد التعديلات والتحويرات المتعاقبة من أجل الارتقاء بمستوى خدماتها، وقد تحصلت سنة 2008 على جائزة الأمم المتحدة للخدمات الإدارية عن بعد كمؤشر على ما بلغته هذه المنظومة من نضج وتطور. لكن من ناحية أخرى يطرح موضوع التوجيه الجامعي في تونس عديد الإشكاليات على المستويين الفردي والمؤسساتي.

نقدم فيما يلي أهم المكتسبات ونقاط القوة في منظومة التوجيه الجامعي ثم نلخص أهم إشكالياتها:

أهم المكتسبات:

- «يقوم التوجيه الجامعي على مبدإ الامتياز الدراسي بحيث تعطى الأولوية في التعيين إلى المتميزين وفق مقاييس وضوابط موضوعية يطلع عليها الجميع قبل انطلاق عمليات التوجيه الجامعي في دليل التوجيه الجامعي للسنة المعنية. (مقاييس وضوابط تطبق على جميع الناجحين على المستوى الوطني).

- مبدإ المعالجة الآلية للاختيارات بدقة متناهية لا يرقى لها الشك إطلاقا.

- ترك مجال للحالات الخاصة (ولو بشكل غير منظم [illegible] ويهدف إلى [illegible] الحاسوب في تحديد مستقبل الطلبة. . . » [illegible] وإعادة التوجيه [illegible] فات اجتماعية وأخرى طبّية وملفات لأصحاب [illegible] ذوي الاحتياجات الخصوصية. . . وتأتي في [illegible] دورة خاصة بإعادة التوجيه والنقلة (معالجة الية لا يبرزها دليل التوجيه الجامعي بالشكل الكافي ولا يتفطن لها أغلب الناجحين في الباكالوريا) لتمكين الطلبة الجدد من تعديل اختياراتهم بعد الاطلاع على مجاميع النقاط المحيّنة والترتيب النهائي للمترشحين (بالنسبة للمترشحين إلى دورة التوجيه الجامعي الجارية لتلك السنة وليس مقارنة بمؤشرات السنة المنقضية كما ينص على ذلك دليل التوجيه الجامعي)». (الماسي والخميري وآخرون 2010 ص3).

أهم الإشكاليات :

- على المستوى الفردي:

إذا كانت غالبية التلاميذ المنتمين للدورة الأولى من التوجيه الجامعي يحصلون على اختياراتهم الأولى

ويتحقق لديهم نوع من نتيجة التوجيه الجامعي، فإن ارتفاع نسبة الحاصلين على الاختيار الأول في التوجيه الجامعي لدى المتمتعين للدورات الثانية (حاملي الدورتين الثانية والثالثة وسابق إصابة الرابعة والخامسة)، لا يعني بالضرورة وجود نوع من التوافق الكامل مع الرغبة الشخصية للنجاح في الباكالوريا وتطلعاته الشخصية تقلص حظوظ الترشح للتوجيه الجامعي في الحصول على شعبته المفضلة وتطلعاته كما تحققت نتائجه في الباكالوريا. يفسر عدم الرضا عن نتيجة التوجيه لدى أعداد كبيرة من غير المتمتعين بالدورة الأولى من التوجيه الجامعي ويتجلى في أحيان كثيرة حالات من الإحباط والعزوف عن تعمير بطاقة الاختيارات كما يتجلى تأخرا في الالتحاق الفعلي بالدروس في كثير من المؤسسات الجامعية إلى حد شهري ديسمبر وجانفي من كل سنة جامعية كمؤشر عن نوع من [illegible] حصة إعلامية موجهة لطلبة [illegible] بمدينة المهدية يوم 14 جويلية [illegible] عميد كلية العلوم الاقتصادية [illegible] الترسيمين الجدد [illegible] بطلاق كل سنة جامعية في منتصف [illegible] 20 [illegible] من جملة الطلبة المو[illegible]

أن هذا النقص يتواصل بدرجات متفاوتة خلال كامل السداسي الأول، ثم تساءل العميد عن مدى شرعية التصورات السائدة حول تدني نسب النجاح في مؤسسة واحدة في الاعتبار أن نسبة المتموضعين على الحضور وبين عدد المسجلين بالكلية

على المستوى المؤسساتي:

من الناحية النظرية تمثل عملية الضبط بمستوى بطاقة الاستيعاب الخاصة بكل اختصاص جامعي أداة أساسية تضمن التلاؤم بين حاجيات سوق الشغل ومخرجات منظومة التكوين بالتعليم العالي. أما من الناحية الفعلية وحسب ما ورد في تقرير صادر عن برنامج الأمم المتحدة للتنمية (PNUD) شمل 24 دولة إفريقية سنة 2001 فقد احتلت تونس المرتبة الأخيرة على مستوى التلاؤم بين التكوين في التعليم العالي وحاجيات المؤسسات الاقتصادية (M.A.I 2006, p 27).

لا يمكن معالجة هذا الخلل بين التكوين والتشغيل دون معالجة إحدى أكبر المشكلات التي تعاني منها التعليم في تونس في مختلف مراحله وهي "الاهتمام بالكم على حساب الكيف" في سياق متصل مباشرة بالتوجيه الجامعي فقد ارتفعت نسب النجاح في الباكالوريا بشكل مطرد منذ تبني مشروع وزاري يقضي بإدخال نسبة 25 % من المعدل السنوي ضمن معدل الباكالوريا. انطلق العمل بهذا الإجراء منذ سنة 2003 ومن حوالي نجاح حوالي عشرة آلاف تلميذ سنويا على شهادة الباكالوريا (المصدر: دورة الإعلام للتوجيه الجامعي بوزارة التعليم العالي). وحسب المصدر [illegible] التلاميذ من نقل معدلاتهم عن 5 من 20 [illegible] تتجاوز معدلاتهم السنوية في [illegible] 1 من 20

[illegible] على حساب الكيف" كان [illegible] منظومة التكوين في تونس ووجد من [illegible] التوجيه" التي صرت "المرحلة التوفيرية"؛ **يستحضر في هذا الصدد، محتوى إجابة** قدمها لنا مستشار وزير التعليم العالي يوم 6 جويلية 2010 (1) عندما نقل له ملاحظة وتساؤلا ترددهما الكثير من المدرسين والمهتمين بالشأن التربوي في تونس وهو "أمام الأعداد المتزايدة من الطلبة الذين **يعيشون صعوبات هيكلية خلال مسيرتهم الجامعية بسبب الضعف الفادح في اللغات والمواد العلمية، ألا يجدر** بالسياسة التعليمية للدولة أن تهتم بتحسين نوعية مخرجاتها فتضع على نسب النجاح في الباكالوريا وتجعل امتحان التاسعة أساسي امتحان حقيقي، دون أن يعني ذلك صعب رجوع إلى نظام تربوي تحولي واقتصادي ؟" يذكر من إجابة السيد مستشار وزير التعليم العالي آنذاك ما يلي "نحن دون النسب المطلوبة [illegible] حاليا نسبة 37 % من الشريحة العمرية في سن الباكالوريا

تجتاز هذا الامتحان. . . وهي نسبة تحتاج إلى التطوير حتى نقترب من المعايير الدولية للاندماج في الاقتصاد العالمي. . . لا بُدّ من توفير مسلك لكل حامل لشهادة الباكالوريا مهما كان مستواه. . . على منظومة التكوين في التعليم العالي أن تتميز بالمرونة وتتأقلم مع طبيعة الوافدين من الباكالوريا. . .»

نذكر أخيرا من العناصر الإشكالية التي أدخلت كثيرا من اللخبطة والغموض في محتوى دليل التوجيه الجامعي وأضعفت مقروئيته، هو عدم الاستقرار في ملامح عروض التكوين في التعليم العالي خصوصا بعد الإرساء المتسرع والمرتجل لمنظومة إمد. في هذا الصدد نتوافق مع رأي الباحثة روضة بن عثمان عندما تميز بين «نظام إمد كمنظومة تعليم عال متبعة في العديد من بلدان العالم(2) والطريقة "التونسية" في تطبيق نظام إمد، إذ يبدو أن أغلب النقائص التي نلاحظها في هذا النظام متأتية من الطريقة التي طبق بها أكثر بكثير من النظام نفسه. ويجدر بنا أن نشير إلى الخلفيات التاريخية والثقافية التي أنتجت هذا النظام والتي يبدو أنه وقع [illegible] المستوردين له في بوس مما أدى [illegible] بين غايات وأهداف النظام والواقع المعيش في الكثير من مؤسساتنا الجامعية». (بن عثمان2011، ص7)

النقص الهائل في الإعلام حول التوجيه الجامعي :

رغم ما جاء بالنصوص القانونية من تأكيد على «حق التلميذ في إعلام شامل ومتنوع حول شُعب التعليم الثانوي وآفاقها الجامعية والمهنية» (الفصل 11 من القانون التوجيهي عدد 80 لسنة 2002 المؤرخ في 23 جويلية 2002 المتعلق بالتربية والتعليم المدرسي.) وما تضمنه القانون المُحدِث لسلك مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي(الأمر عدد93-1469 المؤرخ في 5 جويلية 1993 في فصله الثامن) حول دور هذا السلك في إعلام التلاميذ وأوليائهم حول التوجيه المدرسي والجامعي. . . وكذلك وجود أستاذين مكلفين بالتوجيه المدرسي والجامعي في كل معهد [illegible] يضاف إلى ذلك وجود "إدارة مركزية" بوزارة التعليم العالي تُعنى "بالإعلام والتوجيه الجامعي" وتنظم سنويا الأيام الإعلامية الوطنية للتوجيه الجامعي التي تحاول من خلالها الوزارة "توضيح معالم الشُعَب والاختصاصات في التعليم العالي" (الخميري2012 ص 26) ويوجد كذلك مصالح معنية بالموضوع نفسه في كل جامعة هي التي تنظم التظاهرات الخاصة بالتوجيه الجامعي كل سنة أيضا

رغم كل ذلك، يشعر الناجحون في الباكالوريا كل سنة بالحيرة والقلق ويعانون من نقص هائل في الإعلام حول التوجيه الجامعي، ولا زلنا نلاحظ وجود عوائق كثيرة أمام تجسيم المرافقة المطلوبة للتلاميذ، بل ما انفكت الهوة تتسع وتزداد عمقا بين ما تنشده النصوص القانونية والمصالح الرسمية المختصة من جهة، وواقع الخدمات الفعلية المباشرة التي يتمتّع بها التلاميذ من جهة أخرى. فتجربة الأيام الإعلامية الوطنية للتوجيه الجامعي لم تحقق الإضافة المتوقعة و«لم تكن تجربة [illegible] وزارة كانت تنفق ما يقارب 100ألف [illegible] هذه الأيام بقيت مقتصرة على أبناء [illegible] (الخميري2012 ص. 27).

أما الأيام الإعلامية التي تنظمها الجامعات، ورغم ما يُنفَق عليها من أموال أيضا، فهي- في أغلبها ودون تعميم- «شكلية» تعبر عن مجرد «تسجيل نشاط» أكثر مما تقدم خدمات حقيقيّة للتلاميذ. للتدليل على ذلك يكفي أن أشير -انطلاقا من مواكبتي السنوية لما يقع بمدينة المهدية مثلا- أن عدد المسؤولين مُمثلي المؤسسات الجامعية الحاضرين لليوم الإعلامي، يكون في الغالب أكثر من عدد الزائرين من الناجحين في الباكالوريا وأوليائهم.

على مستوى ما تقدمه وزارة التربية في مجال التوجيه الجامعي، فقد «بقيت رهينة خطة المرشد أو الوسيط الذي يتكفّل به سلك المستشارين في الإعلام والتوجيه على مستوى المندوبيات الجهوية» (الخميري2012 ص. 27). أما «خطة» الأساتذة المكلّفين بالتوجيه

المدرسي والجامعي بالمعاهد فهي في أغلب الحالات صعيفة لفعالية وتنقصها الحوافز المادية

وإذا استثنينا النجاح النسبي الذي حققته تجربة المركز الوطني للتوجيه الجامعي (صيف 2010) والاجتماع السنوي الذي تنظمه وزارة التعليم العالي للمستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي لإطلاعهم على مستجدات التوجيه الجامعي، يمكن القول بغياب التنسيق والتعاون الحقيقي بين الوزارتين في مجال التوجيه الجامعي

يبدو من الناحية الموضوعية أن الناجحين في الباكالوريا في وضعية انتماء هشّة وغير دقيقة، وكأنهم في منزلة بين منزلتي المعهد والجامعة ولا يوجد ظرف محدّد يمكن مساءلته على وضعيتهم. بسؤالهم "بصفة جدية" لكنهم لم ينتظموا بعد بالمؤسسات الجامعية نجحوا في الباكالوريا ولم يعد [illegible] في المعهد الأصلي فكما يعلم [illegible] الجامعي يتم خلال العطلة الصيفية للأساتذة [illegible]

[illegible] مدى الاستفادة من [illegible] والتوجيه المدرسي والجامعي فهي [illegible] هذا المجال، وذلك لقلة عددهم (22 [illegible]) [illegible] الطلب الاجتماعي على خدماتهم في [illegible] الفصل بين الإعلان عن نتيجة الباكالوريا وعملية التوجيه الجامعي وإذا ما استثنينا المبادرات الفردية لبعض المستشارين الذين يحاولون تجاوز مستوى ما هو مطلوب منهم مؤسساتيا ويسعون إلى الاجتهاد وتقديم خدمات حقيقية للتلاميذ رغم كل الصعوبات، يمكن القول بأن المهام الفعلية المتداولة" لسلك المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي ضعيفة الصلة بما تتقوّم من تكوين أساسي في علوم التربية وخاصة في تقنيات الإعلام والتواصل وعلم نفس التوجيه وخلاصة القول إن وزارة التربية (وكذلك وزارة التعليم العالي) لم تتجاوز بعد مستوى الحدّ الأدنى من الاستفادة من إمكانيات هذا السلك لدى كان ولا يزال "مهمّش" و"معطلا" داخل المنظومة التربوية

الاستنتاجات والتوصيات :

1 آليات منظومة التوجيه الجامعي تُطبّق فعلا بطريقة **عادلة وشفافة** وهي منصفة للتلاميذ لأنها تحترم مبدأ **الأولوية للأفضل** في معالجة رغبات المترشحين للتوجيه الجامعي أما **التدخلات غير المشروعة** والامتيازات التي تحصل عليها أصحاب السُّلط المتفقدة بمختلف أنواعها فهي لم تمسّ من نتائج دورات التوجيه الجامعي، وتمّت بعد الانتهاء من مختلف عمليات التوجيه وتدخل في إطار عمليات **إعادة التوجيه** أو حتى بعدها من المؤكد أنه في جميع الحالات لا يتم حرمان مترشح ما له مجموع يسمح له بالحصول على الشعبة التي طلبها لفائدة مترشح آخر له مجموع أقل منه في نفس الشعبة ومن المؤكد أيضا وجود أعداد متزايدة من التدخلات غير المشروعة في السنوات السابقة لسنة 2011 في هذا [illegible] المدير السابق للإعلام والتوجيه الجامعي [illegible] "أعتقد أن سنة 2010 كانت [illegible] التدخلات إذ وصل عدد التدخلات [illegible] أما بعد الثورة فإن هذه الممارسات [illegible] (الجميري2012، ص27)

2 [illegible] صعوبة إقناع التلاميذ والأولياء بشفافية منظومة التوجيه الجامعي، مصداقيتها في ظل انتشار ظواهر مثل الفساد والمحسوبية والوساطة في مختلف المجالات وانتشار التصورات الاجتماعية المرتبطة بذلك لا بد من التأكيد هنا أن مثل هذه الصعوبات التي يواجهها المستشار في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي تتجاوزه وتتجاوز نطاق المهام المنوطة به، كما تتجاوز مستوى منظومة التوجيه الجامعي ووزارتي التربية والتعليم العالي تشمل المجتمع بأسره في أبعاده المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية في هذا الصدد، نستشهد بما استخلصه مصطفى الصغير (3) من وجود ترابط متين بين تدهور النظام التربوي والمناخ الاجتماعي والسياسي المؤدي لدى اشتعلت ضمنه المؤسسات التعليمية العمومية وخاصة مسألة غياب الديمقراطية وهيمنة الحزب الواحد على دواليب الدولة (Ennaifer 2011).

3 - تأكد لدينا من خلال تجربتنا الميدانية في مجال الإعلام الموجّه لتلاميذ السنة الرابعة ثانوي، أن مسألة التوجيه الجامعي بعيدة عن مجالات اهتماماتهم الشخصية، فهم مأخوذون بأولوية التركيز على المواد الدراسية الأساسية وتسكنهم هواجس اختبارات الباكالوريا، ويخضعون لتأثير الهالة الاجتماعية التي تحيط بهذا الامتحان الوطني وما يعنيه ذلك في أحيان كثيرة من معاناة ومن توتّرات نفسية وتداول لأفكار مسبقة وإشاعات حول الاختبارات والتراتيب المدرسية والمدرسين وغيرها... لا يزال أغلب تلاميذ الباكالوريا لا يهتمون بالتوجيه ولا بالشعب إلا بعد النجاح في البكالوريا فتكون الفترة الفاصلة بين الإعلان عن النتيجة وعملية التوجيه قصيرة لا تسمح بالتحكم في المعلومة ولا في التوتر الناجم عن عملية الاختيار.

4 - [illegible] الجامعي في فترة وجيزة جدا [illegible] إلى الدورة الأولى للتوجيه الأربعة أيام - وا[illegible] أثبتته التجربة من محدودية تأثير [illegible] الموجهة لتلاميذ الرابعة ثانوي، فمن [illegible] صيغة التوجيه الجامعي التمهيدي خلال بداية السنة الدراسية لمستوى الرابعة ثانوي. سيدفع هذا الإجراء التلميذ للتفكير بصفة جدية في موضوع «توجيهه الجامعي وبناء مشروع دراسي ومهني متبصر. سيمثل هذا الإجراء «فرصة ثمينة أمام تلميذ الباكالوريا لكي يطلع بصفة مبكرة على عروض التكوين في التعليم العالي وآليات التوجيه... من شأن هذا الإجراء أن يساعد على ضمان مرافقة حقيقية لتلميذ الباكالوريا...» (المانسي والخميري وآخرون2010، ص4)

إضافة إلى التجربة الميدانية، يستند هذا الاقتراح إلى «التيار المجدد في البيداغوجيا» الذي يدعو إلى الانطلاق من حاجات المُتعلّم وتجاربه واهتماماته ورغباته الشخصية (ربول 1994 ص39) (4). في غياب التركيز الفعلي على هذا العامل الهام المتصل بشخصية التلميذ، ستبقى المجهودات المبذولة في مجال الإعلام والتوجيه كما في غيرها من المجالات التربوية- محدودة الفاعلية.

خلاصة القول إن صيغة التوجيه الجامعي التمهيدي تمثل طريقة مُثلى لإثارة اهتمام التلميذ ودفعه إلى التعامل المكثف مع مؤسسات الإعلام حول التوجيه الجامعي وطلب خدمات مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي. (وكذلك خدمات السلك الجديد الذي تحدث عنه مؤخرا السيد وزير التربية وهو «المرافق المدرسي»).

5 - في تكامل مع إقرار صيغة التوجيه الجامعي التمهيدي وتأسيسا على «النجاح» الذي حققته تجربة المركز الوطني للتوجيه الجامعي (صيف 2010) ولتمكين مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي من استثمار وتوظيف ما تلقوه من تكوين نظري وتطبيقي في مجال اختصاصهم، من الضروري بعث مركز وطني قار [illegible] الجامعي بفروع إقليمية وجهوية. ونلخص هنا [illegible] فروعه على النحو التالي:

[illegible] التفاعل بين مختلف الوزارات والجهات [illegible] مسويه [illegible] توجيه [illegible] التكوين المهني، الخدمات الجامعية. [illegible]

[illegible] الطلبة الجدد وأوليائهم في فضاءات متخصصة في الإعلام والإصغاء والتوجيه..

- جمعُ المعطيات وصياغتُها وإصدارُها في شكل أدلة أو كُتيّبات..

- إعداد البحوث والدراسات المتصلة بالتشغيل والتكوين وتوظيفها في إحكام الربط بين مسالك التكوين في التعليم العالي ومقتضيات سوق الشغل. (المانسي والخميري وآخرون2010، ص5)

خاتمة

لا يمكن أن ننجح في إصلاح منظومة التوجيه الجامعي أو منظومة التكوين في التعليم العالي دون إصلاح المنظومات الفرعية الأخرى مثل «التوجيه

المدرسي» و«هيكلة التعليم الثانوي» و«التكوين المهني» كجزء من إصلاح لمنظومة التربوية ككل وفي إطار «مشروع مخطط إصلاح جامعي أعم وأشمل، ناظم لكل مجالات وقطاعات المجتمع بكامله» حسب عبارات الباحث المغربي مصطفى محسن.

لا بد أن ينطلق الإصلاح من «معرفة علمية دقيقة بأوضاع ومشكلات ومشاريع ونظم التربوية والاجتماعية، من دونها لا يمكن لأي إصلاح أن يتسم بالفعالية والمصداقية والنجاعة» (محسن،2008).

المصادر والمراجع

[illegible] 80 لسنة 2002 مؤرخ في 23 جويلية 2002 يتعلق بالتربية والتعليم المدرسي

الأمر عدد93 1469 مؤرخ في 5 جويلية 1993 يتعلق بإحداث سلك مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي

[illegible] (2012) [illegible] التعليم العالي (مجلة أكاديميا عدد جوان2012)

[illegible] ترجمة عبد الكبير معروفي ومراجعة عبد الحسين [illegible] توبقال للنشر، 1994.

المانسي والخميري وآخرون(2010)، «مشروع ورقة عمل حول موضوع إعادة النظر في منظومة التوجيه الجامعي في تونس» [illegible] زهير العبيدي، محمد المحاطي

بن عثمان، روضة (2011) الشعب يريد إسقاط نظام امد جريدة الصباح 03 أوت 2011 ص. 7 (مدونة [illegible]

محسن، مصطفى [illegible] ومطالب المستقبل index.php?rpl=839&art [illegible]

[illegible] Mustapha [illegible] gouvernance? La Presse de Tunisie tn. 13 - 05 - 2011

[illegible] Deutsche Gesellschaft für - Technische Zusammenarbeit (GTZ), (2006).

[illegible] orientation universitaire et service public [illegible] de la Tunisie. Paris I Université de Clermont I (1990)

الهوامش والإحالات

1) [illegible] 2010 [illegible] والتوجيه المدرسي والجامعي بأحد النزل بالعاصمة تونس

2) حوالي 150دولة

3) [illegible] 1991، 2002 [illegible] مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي [illegible]

4) في مقابل المسار الكلاسيكي (القائم على التمدرس) والمسار الوصفي (القائم على الوسائط والتقنيات)

يســـوعُ المسيــح : الجســـدُ المقـدّس (1)

عبد الرّزاق الذّغري/ باحث ، تونس

■ **تمهيد:**

من الواضح أن جميع الأديان احتفت بالجسد واعتبرته موضوعا مهمًا يستحقّ التّقدير والعناية، وبات الجسد علامة محيلة على عدّة معان وطقوس ورؤى يجمع بين الفتنة والمتعة والجمال و القداسة إذا تعلّق الأمر بالموتى مثل الأنبياء والأئمة والأولياء الصّالحين. ويرمز إلى الجنس والدّنس لما يُسبّبه من إفرازات (2) ولعلّنا لا نبالغ إذا ما اعتبرنا الدّين المسيحي يتبنى أساسا على مقولة الجسد، لأنّ جُلّ العقائد (Les Dogmes) التي تؤمن بها المسيحيّة مدارها الجسد مثل مقولات التجسّد (L'incarnation) [illegible] (La crucifixion) والقيامة (La résurrection).

[illegible] جسد يسوع المسيح من منظور [illegible] في الفكر المسيحي أبعادا مختلفة، [illegible] إذا تعلّق الأمر بالكفر أو ببعض الأفكار الشرّيرة مثل الفسق والبغاء. . .وهو وسيلة عقاب وأداة محاكمة مع الله. [illegible] الجسد المهيّأ لهذه المهمّة الدينية، الجسد المادي و المحنّط، حمل الله و غفران المقدّس لدي يُقدم تكفيرا عن خطايا البشر من أجل ذلك تسامى الجسد بروح المسيح وآمن المسيحيون بقيامة الجسد(3). ونظروا إلى يسوع المسيح نظرة تمجيد وإجلال واعتبروا جسده جسدا مقدّسا غير مدنّس.

سنتناول مسألة القداسة في جسد يسوع المسيح بالبحث أوّلا في تجلّياتها على جسده الأرضي والنّظر في الأسباب التي أدّت إلى اعتباره بشرا غير عادي .ومنبيّن في قسم ثان مظاهر احتفاء المسيحيّين بالجسد المخلّص وذلك بالتّطرق إلى الطقوس التي تحييها الكنيسة تذكارا لهذا الجسد المبارك.

أمّا المدوّنة التي عليها مدار البحث ،فهي الكتاب المقدّس لأنّه يضمّ [illegible] المسيحيين وأعيد عمله بالأناجيل المنحولة لما توفر فيها من مادة تُفيدنا في تفريعات البحث. واستعنّا بكتاب التّعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية لأنّ هذا المؤلّف تضمّن تعاليم المسيح وبعض العقائد

والطقوس التي تحتفي بالجسد ويسوع وبالحياة المسيحيّة عامّة.

فما هي مختلف دلالات الجسد عند النّصارى؟ وأنّه مرّة بحثنا جسد يسوع المسيح في المسيحيّة؟

وما الذي يجعل جسد يسوع المسيح يتقدّس ويتسامى؟ وكيف احتفت الكنيسة بالجسد المصلوب؟

من البديهي أن نقف على تعريفات مختلفة للجسد في المسيحيّة، فإذا أمعنّا النّظر في قاموس الكتاب المقدّس ومعجم اللاهوت الكتابي نتبيّن أنّ كلمة جسد هي ترجمة للكلمة العبرانية "بسر" أو الكلمة اليونانية "ساركس" وهي نقيض الرّوح، يُراد بها عضلات الجسم الحيواني إن كان إنسانا أو حيوانا أو طيرا أو سمكا(4) وتُستعمل للتعبير عن الخليقة الحيّة كلّها وتشمل الإنسان المجرّد من روح الله الذي تسيطر عليه الشّهوات، [illegible] الجسد فيحيل تميّز الإنسان بشكله [illegible] أو الأرضي، بهيئته الملموسة و[illegible] يظهر بها أمامنا ويتواصل بها مع غيره من [illegible]

والمعلوم أنّ الجسد هو الجزء [illegible] يكون به الإنسان موجودا [illegible] يتمكّن من تحقيق المعرفة والكشف [illegible] وقد خلق الله الجسد وشكّله وفي جسمه بهيه، ونفخ فيه من روحه وفضّله على سائر خلقه وميّزه بالعقل، فالجسد مكمن الرّوح ومستقرّها متى وُجدت فيه يكون حيّا ومتى فارقه يفقد نورانيّته وتعطّل وظائفه وتتهاوى وتصبح جثّة هامدة. وتتميّز الجسد بالضّعف والمحدوديّة لأنّه مخلوق وكلّ مخلوق يضعف ويتقلّص أمام خالقه لأنّه مُنشئه وباعثه على شاكلته [illegible] "حيث هو لحم ودم لا يستطيع ( ) بقوّة ذاته أن يعرف الحقائق الإلهيّة"(6) لذلك يعتقد المسيحيّون أنّ الجسد لا يُحيي بغير الرّوح فتُحيي(7)

وتُستعمل كلمة الجسد أيضا للدّلالة على أصل الإنسان الأرضي لا سيّما إذا أردنا تميّزه عن العالم السّماوي الخاص بالله والرّوح(8) وقد أطلق المسيحيّون لفظة الجسد على الكنيسة واعتبروها جسد **المسيح على الأرض رمزا لتنوّع المواهب بين أعضائها** وتعدّدها وترابطهم بالرّأس الذي هو المسيح" (9) ويعتقدون أنّ الإنسان المؤمن بعد انبعاثه سيلبس جسدا **روحانيّا، جسما مجرّدا عن الشّهوات الحيوانيّة، شكله** لا يتغيّر ولن يكون ضعيفا بل مع النّفس المطهّرة والمفتداة بدم المسيح (10)

I- جسد المسيح: مظاهر القداسة والتّعالي:

يُوسم الشّيء بالقداسة بطهارته وبرهته أو بنوعه **مبلغ الإعجاز، وقد شملت القداسة في الفكر المسيحي** الله بأقانيمه الثلاثة الآب والابن والرّوح القدس وتوحّدت قداسة يسوع المسيح بقداسة الله السّماوي بنفس القدرة لرّوحيّة وبنفس المعنى الجوهري [illegible] بوجوه [illegible] المسيحيّين بالهتاف "قدّوس، قدّوس، قدّوس"(11)

[illegible] قداسة جسد المسيح ارتبط [illegible] شرط بالتّجسّد بحضور روح الله فيه، فقد عُ[illegible] في العرف المسيحي ابن الله (Fils de Dieu) [illegible] (Le Dieu Incarné) الذي جاء إلى [illegible] بجسد [illegible] الطّاهر و[illegible] لم يرتكب خطيئة يستحقّ عقاب بشر(12) وقد تبوّأت هذه المقولات (شيء، الجسد، الكفر) على أثر ميلاده المعجزي، فقد كان ميلاد يسوع ميلاد معجز من غير أب، ذلك أنّ أمّه حبلت به من الرّوح القدس وقد بشّرتها الملائكة أنّ المولود سيكون قدّوسا وتُدعى ابن الله (13)

من الواضح أنّ قداسة يسوع المسيح وتعاليه عن البشر العاديين تجلّت في ميلاده المعجزي الذي خالف فيه القوانين الطّبيعيّة فقد درجت الإنسانيّة على أن تلد الولادة نتيجة لقاء بين الذّكر والأنثى، ويكون ثمرة هذا اللّقاء مولودا يحمل لقب أبيه، ولكن ميلاد يسوع خالف القاعدة وجاء بالاستثناء وعبّر عن قدرة الإله وعظمة خلقه ذلك أنّ مجيء يسوع إلى العالم تمّ بكلمة إلهيّة

أودعها الله في أحشاء عذراء طاهرة، فتجسّدت هذه الكلمة في شكل بشر سويّ هو يسوع المسيح.

نتبيّن ممّا تقدم أن جسد المسيح جسد غير عادي، فخالف لأجساد بشر لآخرين في طريقة تكوّنه، فهو جسد مولود من عذراء طاهرة بكلمة إلهية وبدون علاقة جنسية. لذلك نظر إلى يسوع نظرة تقديس وتمجيد.

ولعلّ المتتبع لتفاصيل حياته وسيرته في الأناجيل بصنفيها القانونية وغير القانونية، يُدرك عظمة هذا الجسد وتعاليه. فهو جسد قُدّس بالروح القدس ثم يفارقه أبدا، بل ظلّ حاضرا معه كامل مشوار حياته فقد حبلت مريم بيسوع بالروح القدس(14) وفي المعمدان على يد يوحنا المعمدان هبط الروح القدس على يسوع "فتحدر هيئة جسمية مثل حمامة وانطلق صوت من السماء يقول أنت ابني الحبيب بك سررت كل السرور"(15).

وانتصر يسوع على الشيطان [illegible] بالروح القدس(16) وإذا امتلأ المسيح من [illegible] أعد عن ذاته بواسطة التعليم التي يُثبت [illegible] يجترحها، فقد كان ينطق من [illegible] الخير، يُشفي جميع الذين تسلط عليهم [illegible](17).

وإذا قام من بين الأموات، فإن قيامته تمت بروح القدس(18) وفي لقائه أخير المسيح تلاميذه بأنهم سيعمدون بعد أيام قليلة بالروح القدس.

يكتسي جسد المسيح قداسته من قداسة خالقه، فهو جسد يفوق الأجساد البشرية في قدرته على التحكّم في غرائزه وكبح جماح نفسه، فقد أثبت تجربة في البرّية عصمة يسوع عندما صام أربعين يوما بدون انقطاع فتلا شهوة الطعام في داخله، وأخمد غريزة التملك وحبّ السيطرة عندما رفض ممالك الأرض مُقدّما السجود لإبليس(19).

فهذه التجارب، على أهميتها، تصدّى لها جسد المسيح وثبت فيها عظمته وتعاليه بخالقه وأكّد مرّة أخرى أنّ جسده غير عادي، جسدٌ مُفارقٌ ومُتعالٍ يرمز إلى الطهر والطهارة والقوّة ومُعادلة الشيطان، فكيف لجسد بشريّ أن يصوم أربعين يوما دون أن تُصاب بالوهن والضعف، بل في ناموس والتهلكة؟

ولعلّ المتأمل في سلسلة المعجزات التي اجترحها يسوع المسيح في حياته الأرضية، يُدرك قداسة هذا الجسد وقداسة صاحبه لأنّ له خصائص جسدية تتجاوز قدرات البشر العاديين وأجرى على يديه آيات للعالمين، إذ يذكر الأناجيل المحولة أن علامات التميز والتفوق عن البشر العاديين بدأت تظهر على يسوع منذ صباه التي شهدت جملة من المعجزات الخارقة فقد تكلم المسيح في المهد(20) وكان يُشفي المرض بالماء الذي يُغسل به، وهو ما يكشف قداسة هذا **الجسد وطهارته ولعلّ كلام الأمّ التي شُفي ابنها بالماء** الذي غُسل فيه جسد المسيح يُؤكّد عظمة هذا الجسد: [illegible] يا يسوع، إنّ الماء الذي رُشّ به جسدك [illegible] الذين هم من أنت، جسدك"(21)

[illegible] صغره يُحيي الموتى(22) ويحلق [illegible] مرّة قصيرة(23) وكان يلعن من يرفضه [illegible] ما من أحد يجرؤ على إثارة غضبه [illegible] شرّ(24) وكان يحيل الماء في [illegible] الأصفاف إلى أكداس ثم يُعيدهم إلى حالتهم الطبيعية(26)

أمّا في الأناجيل القانونية، فإن سموّ يسوع المسيح وترفعه عن عالم البشر الكثيف مع كثرته وبداهته الجهر بدعوته، فقد اجترح يسوع معجزات فاقت المنطق والخيال إشفاء الأبرص والأعمى والمشلول والمصاب بالصرع(27)، وطرد الشياطين(28) وتحويل الماء إلى خمر(29) والمشي على الماء(30) والتحكّم في العاصفة(31)

إنّ المتمعّن في الأناجيل بصنفيها القانونية والمحولة، يتبيّن تجلاء عظمة المسيح وتعاليه وأنّ الآيات التي اجترحها تمتّ بدافع التأثير في الجماهير إذ "دهشت الجموع، إذ رأوا الخرس ينطقون، والمشلولين

صحاء، والعرج يمشون، والعمي يُبصرون، ومجدّدو إله إسرائيل»(32)

لكلّ هذه الأسباب، عُدّ يسوع المسيح في نظر المسيحيين إنسانا غير عادي. إنّه إله ومُعلّم وصيّت قدّيس يشفي العاهات الجسدية والأمراض الروحية. فهو متى مرّ يدهُ على المريض شفي ومتى نطق فمهُ بكلام تعافى(33). فيده مباركة وكلمته شافية وجسدهُ طاهرٌ مقدّسٌ.

وتتدعّم عظمة الجسد في المسيحية بقدرة يسوع على تحمل آلام الصلب فقد ذاق هذا الجسد ألوانا مختلفة من العذاب: الصفع والبصق والجلد والتسمّر والتعرّي(34).

ولأنّ الجسد في التصور المسيحي هو المرتكب لخطيئة الأصل(Peche originel) فإن أصل التكفير بالتكفير عنها وتقبّل العقاب الإلهي.

إنّ قداسة الجسد في المسيحية تنبُعُ من عقيدة التجسد فقد أثبت يسوع مجدّدا أنّه أرقى من [illegible] جسده مختلف عن أجساد العباد الآ[illegible] كبرى مصدرها المهمّة الخلاصيّة [illegible] وجه إلى العالم. فقد اختار يسوع [illegible] طريق الصلب، طريق المثقل بالآلام، وقد كشف هذا الطريق قيمة الأبعاد لإنسانية لنسبة إلى جسده. يسوع من خلال صلبه، لأنّ فيه يحيى خلاص البشرية من الخطيئة التي ارتكبها آدم وورثها ذريّته، وفيه تصالح الإنسانُ مع الإله، وفيه أيضا حقّق يسوع مجدَهُ الأبدي(35).

وبما أنّ «الخلاص يقوم على مغفرة الخطايا وتجديد العهد مع الله وإعادة الاتّصال به»(36)، فإن المسيحيّون يسوع فديه ومخلّصه واتخذوا صليبه رمزا للقداسة، ورأوا فيه حدّا فاصلا ونظير الإله، فهو ممثّل الله على الأرض و«ما من بشر إلا وله خطيئة مثل ما يشعرُ أمام الله»(37)، له سلطان على العالم، يتحكّم في البشر والطبيعة ويتشفّعون فمن غفرَ خطاياه غُفرت(38) ومَنْ لعنهُ تحقّقت فيه اللعنة(39).

يُهدّئ العاصفة ويُنسّم التيّنة(40). ويطرُدُ الشياطينَ من أجساد العباد، وحين تراهُ الأرواحُ النّجسةُ «تخرُّ ساجدةً له صارخةً «أنت ابن الله»!»(41).

يبدو يسوع المسيح، من هذا المنظور، مستجمعا لفضائل عدّة يرفع من شأنه بين البشر الآخرين ويضعه في مرتبة الإله ويكسبه صفة القداسة، بل يرفع من عظمة المسيح وتعاليه يكشف أكثر بقيامته من بين الأموات، فمن يبدو القدرة على إحياء الموتى، يثبت بقدرته هذه على إحياء ذاته والانتصار على الموت مُحقّقا بذلك وحدة الإلهي.

لقد قام يسوع في اليوم الثالث وتجلّى لتلاميذه(42) ليهبهم نعمة الروح القدس(43) وأوصاهم بنشر دعوته وتعميد جميع الأمم(44) ثم صعد إلى السماء(45) بعد أن أتمّ مهمته الإلهية.

إنّ صعود (Ascension) يسوع بجسده إلى السماء يؤكد تعاليه وسُموّه عن عالم المدنّس. فالمتعارفُ في [illegible] صعود الإنسان إلى السماء يتمّ [illegible] فيُوارى التُراب. ولكنّ الأمر [illegible] المسيح الذي جاء مرّة أخرى [illegible] إلى السماء بجسده وروحه، مؤكدا بذلك قداسة هذا الجسد ومجده وطهارة صاحبه.

فكيف عبّر المسيحيون عن تمجيدهم لجسد المسيح وماهي مظاهر الاحتفاء به ؟

وكيف حافظت الكنيسة على ذكراه ؟

II- مظاهر احتفاء المسيحيين بالجسد المخلّص:

إنّ المطّلع على بعض ما ورد في قانون إيمان نيقية - قسطنطينية «من أجلنا نحن البشر وفي سبيل خلاصنا، نزل من السماء، ليخلّصنا بمصالحتنا مع الله، لكي نعرف هكذا محبّة الله، لكي يكون مثالاً لنا في القداسة، ولكي يجعلنا شُركاء في الطّبيعة

الإلهيّة»(46)، يتبيّن أنّ جسد المسيح يضطلع بمهام محتمة في المسيحيّة. فهو يهبُ الخلاص (Le salut) للبشريّة ويجدد العهد (L'alliance) مع الله، ويُنير بنفس المحبّة (Charité) الإلهيّة، ويُشرك البشريّة في الطّبيعة الإلهيّة، فكما اتّحد ابن الله جسدا بشريّا وصار إنسانًا كذلك تصير البشريّة أبناء لله بالشّراكة مع الكلمة في البنوّة الإلهيّة(47)

من هنا جاء تمجيد المسيحيين لجسد يسوع المسيح **وتقديسه والاحتفاء به عن طريق إحياء الطقوس** (Les Rites) التي مارسها يسوع في حياته الأرضيّة **كالتّعميد (Le Baptême) والأفخارستيا (L'Eucharistie)** لما تحملانه من بعد رمزيّ يُحيل على الجسد المخلّص

لقد جعلت الكنيسة هذه الطقوس أمرًا واجبًا على كُل مؤمن حتى يتمّ قبوله و لاعترافه بمسيحيّته لأنها تُمثّل شهادة حيّة للمؤمن المسيحي، [illegible] في مجد المسيح ويحقّق الشّر[illegible] وإياه جسدًا واحدًا. **فهذه الطقوس ذات أهميّة [illegible] البشري، يكتشف الإنسانُ من خلالها [illegible] والدينية والاجتماعية ويحتفي بها (48)**

وإذا تمعنّا في معنى [illegible] لمسيحيّة، سنُلفي أنّ التّعميد طقسٌ من طقوس الطهارة الجسديّة، به يغتسل المؤمنُ أدران الجسد ويُطهّرُ قلبهُ وروحهُ من الخطيئة **والنّجاسة، وهو «عمادٌ مفروضٌ** على الشّعب اليهودي بأسره لا على الخطاة والمهتدين وحدهم»(49) وقد ردت قدسيّة هذا الطقس منذ أن قبل يسوع التّعميد أو الاغتسال على يد يوحنّا المعمدان، وإثر ذلك أوصى تلاميذهُ بتعميد جميع الأمم(50) ومن ثمّة جاء اختفاء الكنيسة بالعماد الذي جعلته على رأس الأسرار المسيحيّة وأضفت عليه هالة من القداسة والإجلال عندما اعتبرت المُعمّد يُولد ثانيةً بالمعموديّة ويصيرُ حاملا لروحه من الماء حقًّا جديدًا وابنًا لله بالتبني وشريكًا في الطّبيعة الإلهيّة وعضوا في جسد المسيح وهيكلا للرّوح القدس(51)

وهكذا يتجلّى لنا بوضوح أنّ المسيحيين يعتقدون أنّ «ماء المعموديّة وحده يمحو الخطايا»(52) به يُغسل المؤمنُ من ذنوبه وتُطهّر جسده وروحهُ، ويُحقّق انتماءه للمسيح، ومن هذا المنظور عُدّت المعموديّة نبع الحياة الجديدة. وهكذا يمكن أن ندرك أنّ في طقس المعموديّة، تكريمًا للجسد، ذلك أنّ المتعمّد يُحقّق من خلاله الطهارة الجسديّة والروحيّة وفيه أيضًا إحياء للجسد المخلّص، فقد ربط القدّيس بولس(53) التّعميد بموت المسيح وقيامته إذ يستحيل التّعميد رمزا لموت المسيح ودفنه ويرمز خروج المتعمّد من الماء إلى القيامة والاتّحاد بالمسيح (54) و«المتعمّدُ الذي اندمج بالمعموديّة في جسد المسيح، قد صار على مثال صورة المسيح»(55) والملاحظ أنّ المعموديّة لا تُمنحُ إلاّ مرّة واحدة ولا تكرّر فهي المدخل إلى الحياة المسيحيّة، تُعدُّ [illegible] بالمسيح في جسده المقدّس(56) وعلى [illegible] في جسد المسيح أن يشترك في [illegible] الرّسولي والرّسالي لخدمة الله

[illegible] احتفاء **المسيحيين بجسد المسيح على** [illegible] **وإنّما يشمل أيضًا الأفخارستيا(57)** [illegible] المسيحيّة وقمّتها لأنها تُجسّد رسالة [illegible] تعبّر عن العدالة والرّحمة الإلهية فإذا كان يسوع المسيح قد صُلب ومات وقام من بعد، فإن الكنيسة احتفظت بهذه لعقائد (الصلب والقيامة) وجعلتها عادة جوهرية **تُحييها وتستعيدها عن** طريق طقس احتفالي يتمّ فيه تناول الخبز والخمر رمزًا لجسد المسيح(الخبز) ودمه المسفوك على الصّليب (الخمر)من أجل خلاص البشريّة

من هذا المنطلق، تُصبح الأفخارستيا تذكيرا بآلام الرّب وقيامته وبأمجاد جسده المقدّس، فيها يُحقّق المسيحيون وحدتهم مع المسيح ويندمجون في مجده ونظرا لأهميّة الجسد في تحقيق الخلاص، يحمل المسيحيون منذ العصور الأولى لصلب عيسى بهذا الطقس الأسراري ضًا منهم أنّ الخبز والخمر يتحوّلان بطريقة معجزيّة وسرّية إلى جسد المسيح ودمه بمجرد

أن ينطق الكاهن بالعبارات الخاصّة بالاستحالة(58). فـ«الشّخص المشترك يتناول، أو بالمعنى الأصحّ، يأكل بطريقة فعليّة وحقيقيّة جسد المسيح في شكل الخبز والخمر» (59).

وينخرط المسيحي عن طريق طقس الأفخارستيا في التّدبير الإلهي ويعبُرُ من الموت إلى الحياة، ليلتحم بالمسيح منذ ولادته إلى مجيئه الثاني في آخر الأزمنة. وهو متى [illegible] هذا الطقس يصير فعلا [illegible] (60) والأفخارستيا [illegible] لتجعل [illegible] حاضر في الأذهان [illegible] الطقس، لأن السر الفصحي حاصل بأمر المسيح ذاته كي تستمرّ ذبيحة الصّليب عبر الأجيال وحتّى مجيئه (61).

وقد اتّبعت الكنيسة باعتبارها جسد المسيح على الأرض وصيّة الرّب و حافظت عليها وأحيت ذكرى موته و قيامته تحيينا لما حصل في العشاء الأخير [illegible] الطقس عن طريق الأفخارستيا [illegible] الذي يعني عرفان الجميل والامتنان(62)، [illegible] الذي خلقهم وأدخلهم في عهد [illegible] الوحيد يسوع المسيح.

لقد بات واضحا أنّ الاحتفال الأفخارستي هو احتفال بالجسد المقدّس، جسد يسوع المسيح الذي يتجلّى في شكلَي الخبز والخمر. وهو سبيل يُعبِّر المسيحيون من خلاله عن شكرهم لله لما حقّقه لهم بالخلق والفداء والتقديس (63) و«يلي الشكر ذكرُ العشاء الأخير وكلماتُ التّقديس، ثم ذكرُ موت المسيح وقيامته وتقدمةُ القرابين، ثم استدعاءُ الروح القدس على القرابين ليجمع في الوحدة كل الذين يشتركون في هذه الأسرار المقدّسة» (64).

ويعتقد المسيحيون أنّ جسد يسوع المسيح يحضُر حضورًا مكثفًا في الكنيسة وبوجوه مختلفة: في الكلام عنه، وفي صلاة كنيسته عليه، وفي اجتماعاتها لأنّه يقول «حَيْثُمَا اجْتَمَعَ اثْنَانِ أَوْ ثَلاَثَةٌ بِاسْمِي، فَأَنَا هُنَاكَ فِي وَسَطِهِمْ»(65)، وفي أسراره التي وضعها (العماد والافخارستيا)، وفي ذبيحة القُداس، وفي شخص خادم السرّ وخاصة في الأشكال الافخارستية(66) التي يحضر فيها بجسده المقدس حضورًا حقيقيًا وجوهريًا متحوّل الخبز والخمر إلى جسده ودمه. وقد بيّن القديس توما حقيقة هذا التحوّل بقوله. «وجود جسد المسيح الحقيقي ودم المسيح الحقيقي في هذا السرّ، لا ندركه البتّة بالحواس، بل بالإيمان وحده المرتكز على سلطة الله»(67).

والجدير بالملاحظة، أنّ هذه الأسرار التي تُحييها الكنيسة احتفالا بجسد المسيح (التعميد والافخارستيا)، مرتبطة بالعقائد، بل إنها الصّورة التّطبيقيّة للعقائد النظرية، فقد مثل العماد إعلانا عن بُنوّة المسيح إذ انفتحت السموات على إثر خروجه من الماء معلنة «هذا هُوَ ابْنِي الْحَبِيبُ، الَّذِي بِهِ سُرِرْتُ كُلَّ سُرُورٍ !»(68). [illegible] أيضا بعقيدتي الصّلب والقيامة «فلحظة دخول [illegible] في الماء يكون قد مات ودُفن، ولحظة خروجه من الماء يكون قد قام مع المسيح»(69). [illegible] تجسيدٌ لعقيدة الصّلب، ذلك أنّ [illegible] لجسد المسيح ودمه المسفوك على [illegible] من يأكل من هذا الخبز ويشرب [illegible] مقدّسًا قداسة الجسد المصلوب [illegible] «من يأكل جسدي ويشرب دمي، فله حياةٌ أبديّة، وأنا أقيمه في اليوم الأخير»(71).

وقد أكّد آباء الكنيسة أن «غاية الأسرار هي تقديس البشر، وبنيان جسد المسيح، وتأدية العبادة لله»(72). لذلك حافظت على هذه الطقوس وأضفت عليها هالة من القداسة والإجلال، قداسة صاحبها لأنّ ما يُحتفل به في هذه الأسرار هو وحي الله ذاته المتجلي في شخص ابنه.

ويعتقد المسيحيون أنّ يسوع القُدوس وهبهم القداسة الحقيقية عندما افتداهم بجسده المقدس. فهم مقدّسون بحلول الرّوح القدس فيهم وقت المعمودية وبإيمانهم بسرّ المسيح الذي مات وقام من بين الأموات(73)، إذ يشترك المسيحيون بالرّوح القدس في ذات قداسة الله

ولأنّهم «أبناء الله يحملون دومًا يُنبوع القداسة الإلهيّة في ذواتهم»(74) ويؤلّفون «الأمّة المقدّسة» ويُكوّنون، مجتمعين، «الهيكل المقدّس»(75).

الخاتمـــــــــة:

يمكن أن نخلص ،بعد دراستنا لمصادر العقيدة المسيحيّة، إلى أنّ موت المسيح يرمز إلى ذبيحة الآلام، لأنّ يسوع قدّم جسده قربانا ومات فداء عن الآخرين لغفران الخطايا ولولادة شعب جديد طاهر ومقدّس فكان الموت ينبوع الحياة، وأضحى الفداء يعبّر عن ميلاد شعب جديد، وغدا الجسد علامة خلاص وطهارة وإشراق وتعبيرا سرّيا عن الحياة الجديدة. أمّا الذّبيحة فهي فعل محبّة وهي حياةٌ صالحة لجميع الأزمنة وصار الموت، بذلك، علامةً محيلة على مصير البشريّة الخاطئة: «فالرّوح يحقق سرّ المسيح في جسده، ليس كمجرّد ذكرى، بل في الحالة الفعلية السرّية لهذا الجسد، قائما من الموت وحاضرا [illegible] في الوقت نفسه» (76). [illegible] لقداسة [illegible] مشاركة في صفوس [illegible] ولذلك كان يسوع يدعو الناس إلى الاغتسال وتطهير اليدين قبل الأكل والابتعاد عن الفسق والقتل والزّنى والعهارة و تجنّب العين الشرّيرة (77). وبفناء الجسد أصبح المؤمنون يشتركون في جسد واحد هو جسد ودم المسيح، فالمسيح يقوم بعمل تطهيريّ مثل الكاهن يوم الكفّارة (78) [illegible] المسيح رأس الكون و رأس الكنيسة و منطلقَ الحياة ومبدأ النّمو والتّماسك (79).

وقد تجلت منزلة الجسد وقداسته في المسيحيّة من خلال عدّة شخصيات فغدت مريمَ، من خلال جسدها، رمز العذرية وأنموذجا للمرأة البكر حفظها الله وابنها من مسّ الشّيطان وباتت قداسة جسدها من علامات قداسة المسيح ابن الله (80). أمّا يوحنا المعمدان (Jean Baptiste). فإنّه برز في صورة النّاسك المتعبّد يدعو النّاس إلى طهارة النّفس والجسد وسموّها وارتباطها بالرّب الإلاه (81). وتكمن قداسة الجسد والاحتفاء به بجلاء من خلال تعليق صورة مريم والمسيح وهو على خشبة الصليب، والتفنن في رسم هذه الصّور والرّسوم في أماكن العبادة المسيحية، وحمل الصّليب المعبّر عن عظمة الجسد المصلوب.

لقد بات واضحا أن الجسد يحتلّ مكانة مرموقة لا يُنازعها منازع ولا يطولها طائل في منظومة العقائد المسيحيّة. فقد اكتسى قداسته من قداسة يسوع المسيح [illegible] استطاع، بجسده المقدّس، أن يفتدي البشريّة [illegible] من الخطيئة الأصليّة ويُحقّق المصالحة مع [illegible] جديدًا معه، معلّما البشريّة معنى [illegible] طائعًا مختارًا لينال حتفه. فلم [illegible] ولم يمنع نزوح من مقرفه بل [illegible] يسوع مهمّته الخلاصيّة على أكمل وجه، معتبرًا الصّليب والموت حتميّة لا بدّ منها، يتطهّر فيها الجسد من أدران الخطيئة ويصير خلقًا جديدًا وينعم بالقُدسية التي أودعها الله فيه.

وقد آمن المسيحيون بيسوع المسيح ربًا وإلهًا، فاديًا ومخلّصًا ومجّدوه وتوجّهوا إليه بالصّلوات والدّعاء واتّبعوا تعاليمه وأحيوا طقوسه. فكان المسيح في نظرهم مقدّسًا جسدًا وروحًا.

1 - المراجع باللسان العربي:

أ الكتب:

- إنجيل الطفولة العربي ترجمة اسكندر شديد، نسبيه - غوسطا، 2004
- التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، المكتبة البولسية، جونيه [illegible] 999،
(ابن حتيرة)، صوفية السحيري ،الجسد والمجتمع،دراسة [illegible] وبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد،الانتشار العربي ودار محمد علي الحاتمي،بيروت-[illegible] ط1، 2008
-(الخضري)، حنا جرجس «تاريخ الفكر المسيحي»، دار الثقافة، القاهرة ،1981، م 1،
- (ديورانت) ول، «قصة الحضارة» ترجمة محمد بدران، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1988، ج 3 م 3 .
- (عزيز) فهيم، «الفكر اللاهوتي في كتابات بولس» دار الجيل، القاهرة، (د. ت).
- القرآن الكريم
- (القرواشي) د. حسن، «مدخل إلى تاريخ المسيحية» ط 1، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1998.
- (القرواشي)د. حسن، «الفكر الكاثوليكي في مواجهة الحداثة» مطبعة علامات، تونس، 2005
- الكتاب المقدّس
- (لجار) نهى، «الديانة المسيحية» ط 1، دار الفكر [illegible]، بيروت-لبنان، 1995.

ب - المعاجم والقواميس

- قاموس الكتاب المقدس، ط 8، دار [illegible]
- معجم اللاهوت الكتابي، دار المشرق ش م م ، بيروت- لبنان، 1986

2 - المراجع باللسان الأجنبي

أ- الكتب:

[illegible] Paris, Artheme Fayard,Paris, 1952

- (Steinmann) Jean «Saint Jean-Baptiste et la spiritualité du désert «Maîtres spirituels» », Aux éditions du Seuil, Paris 1955

[illegible] Pseudo-Thomas éditions du Seuil, Paris, 1983

ب - القواميس.

- (Chevanier) Jean, Alain Gheerbrant «Dictionnaire des Symboles», edition Robert Laffont S A France, 1982

[illegible] Rédemption, dictionnaire des religions, [illegible] Presses Universitaires de France, 1984

ج -المقالات:

[illegible] 2ème édition, série bleue, Introduction théologique 12

1) [illegible] في [illegible] العربي [illegible] أيام 16 17فبراير2013

2) [illegible] 33 33 [illegible] 2 [illegible] 8 [illegible] 22 10 21 مرقس [illegible] 1 23 [illegible] ، مجتمع ،دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصوّرات حول الجسد، الانتشار العربي ودار محمد علي [illegible]، بيروت لبنان،ط1 ،2008،ص ص 41-353.

3) معجم اللاهوت الكتابي، دار المشرق ش م م ، بيروت- لبنان، 1986، كلمة جسد، ص 238

4) قاموس الكتاب المقدس، ط 8، دار الثقافة،(د. ت)، كلمة جسد، ص 260

5) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة جسد، ص 239.

6) المرجع نفسه، ص 239

7) يوحنا 6، 63

8) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة جسد، ص ص 238-239.

9) قاموس الكتاب المقدس، كلمة جسد، ص 261

10) المرجع نفسه، ص 261

11) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة نذر [illegible]

12) [illegible] 998، [illegible] 8 [illegible] Artheme [illegible] Fayard.Paris, 1952, p p 5 [illegible]

14) [illegible] 18

15) لوقا 3: 22.

16) لوقا 4. 1-13.

17) أعمال الرسل 10. 38.

18) الرسالة إلى مؤمني روما 1: 4.

19) متى 4 : 1-11 / مرقس1 : 12-13.

20) إنجيل الطفولة العربي ،ترجمة اسكندر شديد، نسيبه – غومطا، 2004، ص 50

21) المرجع نفسه، ص 59.

22)voir France Quere « Evangiles apocryphes » Evangile du Pseudo Thomas Editeas du Seuil Paris , 1983,
pp 91-93

23) Ibid, p 87

24) Ibid, p 88

25) Ibid, p 91.

26) إنجيل الطفولة العربي، ص ص 72-73.

27) متى 8: 1-4 / يو 9: 1-41 / مر 2. 1-12 / لو 9: 37-43

28) متى 8: 28-34

29) يوحنا 2: 1-11.

30) مرقس 6. 45-52.

31) مرقس: 4: 35-41

32) متى 15: 31.

33) متى 14: 31/ متى 5: 41 42.

34) مرقس 15: 15-32.

35) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة صليب، ص ص 482-484

36) « Le salut est pardon des péchés, restauration de l'alliance avec Dieu, établissement de la communauté avec lui » Voir Joseph Dard, article « Salut Rédemption » dictionnaire des religions. 1er édition, Presses Universitaires de France, 1984, p 1522.

37) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة قدّوس، قدّيس، ص 622.

38) لوقا 7 : 37-50

39)Voir Evangile du Pseudo Thomas. p 88.

40) لوق 8: 22-25 / متى 21: 18-21.

41) مرقس 3: 11

42) متى 28: 16-20 / مر 16: 9-19

43) يو 20: 21-23

44) متى 28: 19-20

45) لو 24. 50-51.

46) [illegible] ص 151-152

47) المرجع نفسه، ص 2 [illegible]

48) « Il porte [illegible] et célèbre son identité personnelle et sociale » Voir article « Baptême et Eucharistie », Cahier de Tourette, 2ème édition, série bleue, Initiation Théologique 12, p 19

49) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة معمودية، ص 754.

50) متى 28: 19-20.

51) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، ص 387.

52) « Sens : Lavage du baptême avec les péchés » Voir Jean Chevalier, Alain Gheerbrant « Dictionnaire des Symboles » édition Robert Laffont S.A France, 1982, p 297

53) [illegible] من لخطاته داعيًا ورسولا. انظر ول ديورانت «قصة الحضارة»، ترجمة محمد بدران، دار الجيل، بيروت - لبنان، 1988، ج 3 م 3 ص ص 248-251.

54) [illegible] (د. ت)، ص 352.

55) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثولية، ص 389.

56) الفكر اللاهوتي في كتابات بولس، ص 350.

57) ارتبط عشاء سوع مع تلاميذه بتسميات مختلفة ولكنّ المدلول واحد فهو عشاء الوداع، و عشاء العيد، و العشاء [illegible] والشاول، ومائدة الرّب، والأفخارستيا المرجع نفسه، ص ص 403-404.

58) الدكتور القس حنا جرجس الخضري «تاريخ الفكر المسيحي»، دار الثقافة، القاهرة، 1981، م 1، ص 326

59) المرجع نفسه، ص ص 326-327.

60) مدخل إلى تاريخ المسيحية، ص ص 54-55.

61) د. حسن الفرواشي «الفكر الكاثوليكي في مواجهة الحداثة» مطبعة علامات، تونس، 2005، ص365

62) بهي نجار «الديانة المسيحية» ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت-لبنان، 1995، ص 114

63) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، ص 412.

64) الديانة المسيحية، ص 115

65) متى 18-20.

66) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، ص 416.

67) المرجع نفسه، ص 418

68) متى 3-17

69) الفكر اللاهوتي في كتابات بولس، ص 352

70) مرقس 14: 22-24

71) يوحنا6: 54.

72) الفكر المسيحي الكاثوليكي [illegible]

[illegible]

74) المرجع نفسه، ص 623

75) المرجع نفسه، ص 623

76) معجم اللاهوت ص 353 لوقا22: 19-20و1. كورنتس 11: 24-26.

77) مرقس 7: 1-23.

78) معجم اللاهوت : ص 356-357: 1 كورنتس 10: 16.يوحنا 6: 53-58 .

79) معجم اللاهوت . ص 359 ،أفسس: 4: 15-16.

80) معجم اللاهوت الكتابي : مادّة الزواج والبتولية404-405 و كلمة العذراء ص 726

81) متى3. 1-12. وراجع:

[illegible] Saint Jean Baptiste et la spiritualité du désert [illegible] tions du Seuil Paris 1955, P 63

شبّاك جارتنا الغريبة

[illegible] / شاعر [illegible]

لمنْ تُشعلُ أصابعَك؟

النّاسُ مقبرةٌ تُسيّجُها المَرايا
المرايا في الحكاياتِ القديمة
الحكاياتُ القديمةُ لم يعد يحتاجُها الأطفال
الأطفالُ شاخوا مثل جدّتهم!
وناموا في الطّريق إلى البساتين البعيدة
البساتينُ البعيدةُ نامَ فيها الذّئبُ...
والكلماتُ في قاموسنا، ارتجفتْ من
الذّئب الذي نامَ!

فلمنْ أخي الليليّ، تُشعلُها أصابعَك
الخجولةَ في الظلامِ!؟

شبّاك جارتنا

شبّاكُ جارتنا الغريبة مغلقٌ
لا وردَ فيه ولا مَصابيح
ليلةَ بتنا نسامرُه بأعيننا الكليلة!
كان نامَ يرجُمنا بأمطارٍ وريح!

"ليتَ الفتى خشبٌ ومزلاج" ليعرف
سرَّ ناسكة هوايتُها تناسينا
لها وجهٌ قديمٌ ما رأتْهُ سوى طفولتِنا، لها
صورٌ فتوغرافية
عن الصدح، لها عيد وصدحٌ حق
وشبّاكٌ يعذّبُ ناظريه!

هيَ لم تكنْ أبدًا هناك،

وإنما كنت هنا في العين نعتقها ونفتحها
ومنزلها المعلق بين كل ساكنيها!

رمـــاد

ما الشمسُ!؟
مصباحٌ قديمٌ،
كان يحمله أبي
ليضيءَ ركنَ البيت
يحرسنا به من وحشةِ الأبوابِ
والأعوامِ
والقصص القديمة
حين [illegible]
فترتْ، لا أحد [illegible]
لكني احترقتُ!
كنتُ،
إنّ الشمسَ جارتُنا الغريبةُ،
التي تبكي بلا سبب
وحين دخلتُ عرفتها احترقتُ!
كنتُ
إنّ الشمسَ فردوسٌ يُمَوّهُ بارتداء النار
ثمّ دخلتُ فردوسًا

ثم ارتدت وصفت
فعدتُ – محترقًا – إلى القصص
القديمة
في مساءِ أبي،
هناك ... حملتُ مصباحًا قديمًا،
واحترقتُ!

امْرأتانِ تنتحبانِ على قبر

في غرفتي
قبرٌ تجمّله المرايا
فوقَ شاهدهِ
خطّ حبيبتي
[illegible] أشعارَها الأولى
بدمع كاذب
وتخط أمي
ما ترشّحَ من وصايا.

اِشربْ حتى تصيرَ خُفّاشًا

اجمع عيونك
من مرايانا الكفيفة
أيُّها الأعمى

وخُذْ كأسًا
لتنبتَ في الفراغِ
حديقةٌ من أعينٍ

سترى الحقائقَ في حدائقِ حافظِ
الشيرازي
مُعلّقةً
بأثداءِ الكروم
في جبّةِ الحلاج
تنسجُها قداساتُ الخطايا
ثمّ ترسُمها
على حجر [illegible]
طيـر حذ[illegible]

تشكّلُهُ مُخيّلَةُ العجائزِ والدراويشِ
في روحِ طاغور
مُرفرفةً
كعاصفةٍ من الريشِ
سترى بصوتكَ
رجْعَ أشجارٍ
وحيطانٍ
وموسيقى
فتضحكُ من مرايانا
وتفتح في الظلام
[illegible] شفاف – شمسا–
[illegible] جنحة الخفافيش

ألبــوم الطّفــل الــذي كنتــه (نصوص)

حمد [illegible] / [illegible]

صورة أولى

ذلك البرميل الأحمر الجاثي على عتبة الباب

مثل [illegible]

منذ عشرات السنوات وهو [illegible]

وصدئ [illegible]

كم رقص الطفل الذي [illegible]

كم منع ريح عاتية من [illegible] احدة

ذلك البرميل الاحمر لصدى كل مسنة

حلامه ودحيرة حدته في وجه الطقس

رحلت تلك الأيام بلا رجعة ...والجدة نامت نومتها.

وظل [illegible] لحشيش المنحور تدميه الاصوات

بلا شفقة

من يفتح رأسي ليرى حشرجة لمصي

صورة ثانية

سعادة

هل [illegible] حتى تكونوا سعداء مثل

شقيء

[illegible] عندا من السوق بقة الملح

والحبر

في صعود و نزول ترتفع معه الارض

تنخفض معه اسماء

هل يعتمر لعنه ايه الفضيون جدا مثل

دودة

لتكونو سعداء مثل اشقيء و طيبين جد

مثل أرانب في حقول الآخرين

في انتظار القمر كم كنا سعداء و مهملين

صورة ثالثة

INTO THE WILD

تمامًا كالرقم 142 المكتوب بخط رمادي

على حافلة مهملة تآكلت إطاراتها المطاطية

السوداء

وتعطل محركها في خلاء قصي في فيلم

INTO THE WILD

ثمة حكايات كثيرة تحكى

ثمة اصوات موسيقى عذبة

تسمع في صخب [illegible]

نحن لا نقلد سوى أنفسنا

نحن لا نحب في [illegible]

نحن نتحول [illegible]

من يوميات البيت النابلي المعلق

أقضي حياتي جالسا مثل ملاك في كرسي

حلاق – رمو –

من الحرس المعلق في نصف الباب

تأتيك أولى أخبار اليوم بريد الصباح

من جرائد "دوبية" ومنشورات حرب وكلاء

الله في الأرض

وعرائض الحرب المعرض للشمس والحياة

مجتمعين

تنتابك حكة شديدة في الرأس الفارغ من

بيكوتين الحياة

من بن القهوة المغشوش تبدأ سيرة اليوم

الجديد

سيرة البيت النابلي المعلق في الصدق الأول

[illegible] أن يوم آخر سيمرر من

حياتك بهدوء مقيت

[illegible] بعينين نصف مفتوحتين

[illegible] من المعلقة على الجدار المقشر

احتراق

ثمة ريح وريش قصائد تدور الآن في رأسي

ثمة سماء معكرة بالحبر على أفق غير بعيد عني

ثمة حبة بكامل عنصرها تستعد للحظة برحيلها

لكن أين صحبي التي سنحترق بكل ذلك

قصائد

خالد الهداجي/ شاعر، تونس

التمثال

[illegible]

ملامحي

[illegible]

والكرسي

يأتي الجميع،

تقترب ملامحهم من ملامحي،

يجيئون للرقص،

يجيئون للضحك،

يجيئون عادة للتسلق،

يظهرون في المساءات وفي [illegible] ثم ينصرفون،

من وراء الزجاج أراهم يعيبون في الصباح

أنا هنا لا أتحرك،

الكل يأتي ويذهب...

لا أحد يشبه [illegible] الورود التي بدأت تنحني

يرحلون كالغبار،

[illegible] من ملامحهم في ذاكرتي

[illegible] سوى الكرسي الشاغرة،

الكل يأتي ويذهب،

فقط كانوا عندما يدخلون يضعون معاطفهم

على كتفي

ويضعون قبعاتهم على رأسي !

غياب

الأشياء التي لا معنى لها،

تتساقط دائما فوق أسرتي

وتنطفئ سريعا.

الأشياء الأخرى تستمدّ ضوءها

من بقائها بعيدا عن أصابعنا.

الأشياء التي لا معنى لها

تفقد رائحتها بين أصابعنا.

الأشياء الأخرى تستمدّ ضوءها

من ركضها الدائم وراءها

السيدة التي تظهر على الشرفة

ثم تختفي مثل غيمة،

تستمدّ ضوءها من غيابها خلف الستائر.

أوراق التّوت

تحت شجرة التوت [illegible]

شجرة التوت التي تتوسط ساحة مكتبه.

رأيت قميصه الأصفر وتنورته الزرقاء الطويلة.

لم أر وجهه الذي كان وراء أوراق التوت

عيناها فقط ...

ظهرتا من بين أوراق التوت.

لم أنم ليلتها ...

كنتُ أسقطُ أوراقَ التوت

من ذاكرتي لتكتمل صورتُها.

رفـــض

أنا حارس هذا اللّيل.

أيتها المدينة التي تنام باكرا.

لا تحرميني من عربدة صبايا القمر،

من هذيان العراة الثملين،

الذين يخلعون ربطات أعناقهم

ويرسلون سراويلهم هدايا إلى النجوم!

ويعبرون الليل إلى سرة الصباحات

أنا حارس هذا الليل،

[illegible] حارسة السيدة التي تنام

باكرا!!

حلـــم

الطفل الذي رأى في منامه شاة،

الطفل الذي سمع في نومه ثغاء الشاة،

حين استيقظ لم يقل شيئا

لم يخبر أحدًا.

جاء أناس كثيرون إلى البيت.

كانوا يدخلون بهدوء،

لا أحد يضحك،

لا أحد يبتسم،

لا أحد ينتبه إليه أويداعبه،
يذهب البعض ويأتي آخرون.
لا أحد يضحك،
لا أحد يبتسم،
لا أحد ينتبه إليه أويداعبه.
الطفل الذي رأى في منامه شاة،
الطفل الذي سمع في نومه تعاء الشاة
كان يسمع بكاء امرأة يشبه التعاء
الذي سمعه في النوم.
لكنه لم يقل شيئا
لم يخبر أحدا

الصيّـــاد

يرصد الخطوات المترددة عبر عتمات الضوء
يرصد الأقدام التي يربكها الليل
يرصد تنهداتِ الانتظار
والأجسادَ المرهقةَ بالنسيان،
يرصد حيرة المنسياتِ في محطّاتِ اللّيل.
يرصد أطيافا تجاوزها القطار.
القطار الذي لا يتوقّف
القطار الذي لا ينتظر أحدا
في آخر سبيل كان الصيد يقود كل هذا،
ينزل درجات السلم إلى الأسفل،
إلى القبو حيث يتراكم الغبار،
[illegible] الأشياء السفلية،
[illegible] الأشياء الدعمة،
[illegible] يبقى بالفرشة
– التي احترقت البارحة –
في قمة الذاكرة

قصـــائـد

عبد العزيز الهاشمي/ شاعر، تونس

خيبة

لزهرة التي طوقتها يدان

تلك التي [illegible]

تلك التي عطيت [illegible]

تلك التي سحرت له [illegible]

و حرية من الا[illegible]

تلك التي ظللته بشجرة الحذاء

و حضنتها بأوراق الزعرور الملفوفة .

الزهرة التي اعتنيت به طويلا

انبلجت على نور قمر شاحب

و أهدت نفسه لاولى النحلات العابثات

زهرتك يا صديقي لم تكن زهر "نرجس" البرية

لقد كانت زهرةَ نرجسٍ، تحترفُ الغواية.

جدران

الازهار التي سيسقيها معـ[illegible]

[illegible] التي سيرددانها معـ[illegible]

[illegible] سيحبسانه في كفيهما

[illegible] سيران به ليل ديسمبر

الشمس التي تشع في قلبيهما

الشمس التي سيراقصانها على حافة شاطئ

مهجور.

بعد أن يمرلنا تحت الشراشف

بعد أن يلتحما و يحترقا ....

يديران ظهريهما

و بعد ان يتعريا من الاوهام التي كانا

يفكران فيها

يتنبهان إلى الجدران الكثيفة

جدران الفقر المتراصة

الجدران التي... ستمزق قلبيهما.

دلالات تغرق

الحركة الأولى :

وسادتها المحشوّة بالسحاب

حملتها يداي المرتعشتان في فصل الشتاء

وتركتها، جثة هامدة

***

هديل الصعو

جمعتها في كيس

ووزعتها على أطفال [illegible]

شاهدتهم يغرقونها في البحيرة

***

سترتها الفرمرية، علقتها طويلا

ثم استعملتها حرقة سد ثقب في الحائط

يتسلّل منه جيش الصراصير

***

صور التذكارية على شاشة الكومبيوتر

حوّلتها إلى القمامة

***

رياح الجنوب لسبب سرياليّ

تذرّي الغبار

"بوسيدون" يفسخ قصائدنا الطرية من ضفاف

الشاطئ

ليترك ما تبقى من أغ[illegible]

تنشدها النوارس

يلحنها أرث "سرفنتس"

الحركة الثانية :

[illegible] يطفو على البحيرة

كانت هداياها....

[illegible] وسادة تبعث من رماد

[illegible] وسادتها

نوارس تنشد فوق قمامة من الذكريات

الصراصير حيوش تخترق جدري

تلاحقني لا لتقتلني . تلاحقني لتسحر مني

***

شهوة تتسلّق نفس ذاك الجدار

لون قرمزي برائحة الشوق، يغمز [illegible]

موج يعانق صخور شاطئ

عذراء، تنام على فراش من السّحاب

أمّا أنا، فمغمض العينين أبصر كلّ ذلك

كم سيكون قاسيا هذه اللّيلة

أن أحلم بغير طريّ... لن أمسك به أبدا

الحركة الثالثة :

لم يكن حقلا ذاك الذي حصدته مناجلك

لم تكن غيمة تلك التي تمطر الآن

لم يكن مطرا ذاك الذي دق شبّاك بيتك

لم يكن جرس كنيسة ذاك البنشون المبلّل

أمام شبّاك بيتك

لم يكن بيتا ذاك الحطام المكدّس أمام

كنيسة

لم يكن بابا ذاك الذّي تحت الحطام

المكدّس

لقد كان قلبا طريّا... مصلوبا بألف مسمار صغير

لقد كان ثملا... مبلّلا بكأس "العشاء الأخير".

سفر

البشير المشرقي/ شاعر، تونس

لَمْ يَبْقَ مِنْ هَذَا الشِّتَاءِ
سِوَى البَقِيَّةِ
من أناشيد [illegible]
لم يبق غير [illegible]
و الانحر في
دُنْيَا السَّفَرْ
رَحَلَ الشِّتَاءُ بِكُلِّ
ذَاكَ الدِّفْءِ
يَقْطُرُ مِنْ حَكَايَاتَا
الْجَمِيلَةِ
مِنْ أَحَادِيثِ السَّمَرْ
لَمْ يَبْقَ غَيْرُ الحُزْنِ
يَكْبُرُ فِي
عدسات القمر

لَمْ يَبْقَ غَيْرُ اللَّيْلِ
وَ القَلَقِ الكَبِيرْ
[illegible] و الحر
[illegible] من الاحزان
[illegible] يعرفها المطر
[illegible] لم يبق
غيرُ العصر
يعبق في الحقائب
كُلّما ازف السفر
هذا أنا .
وحدي
شبابيكٌ من الاحلام
تُغلقُ فجأةً ..
وَ الفَجْرُ، هَذا الفَجْرُ

يهزني كلما | من مدخنة
امتدت يدي | لعمر؟
بلا أفق | لم يبق منه
تبحث عن قمر | عبر الشبح
وحدي أ | و الوهم
وَ الْحُلْمُ يَرْحَلُ فِي الْغِيَابْ | وَ أَحْلامٍ أُخَرْ..
وَ الرِّيحُ.. | وَ أَنَا هُنَا
وَ الْمَطَرُ الَّذِي يَهْمِي هُنَا.. | وَحْدِي
يهمي علَى | قلْتُ في يدي
مُدُن | الصور
تسافر في الصب | و المطر
*** | يهمي ه
مَاذَا إِذَنْ ؟ | يَهْمِي عَلَى
مَاذَا تَبَقَّى | مُدُن الضَّجَر..!

قصائد

وديع شنيبي/ شاعر تونس

من نحن ؟

تركنا اسماءنا في دار البوليس ومضينا
لم نعرف هل تحررنا أم [illegible]
لم نفهم، هل هربنا [illegible]
لا ملامح [illegible] في أوراقنا [illegible]
ولا طلال لأحد [illegible]
كي نتذكر الطّريق..
في انتظار الأب، لم تضع الأمّ عطرًا
لرغبتها،
"كانت تعرفه سيهتدي إليها من نوم
الأخوة باكرا"
ولم تسأله عن الاسماء التي سنحملها،
تشرنقنا مثل غبار الطّلع على الأسرّة،
دون حبّ أو قبلٍ

وبصرخات مكتومة..
نسي الاخوان ان يحبرا الأخوة عن
ونسي [illegible] يتركوا له ارجوحة على
شجرة
[illegible] فكرة دون اسماء،
[illegible] دون فكرة عن المكان
غير الأشياء التي نجهلها عنه..
من نحن إذن؟
ليس الجواب عند امرأة تعضّ الكتف
نكاية بليل ديسمبر
كان لابدّ من أبٍ يهبنا ملامحه
ويعلّمنا الاسماء كلّها
وما دمنا بدونه
تركنا أمرنا للبوليس.

امرأة أخرى

تلك امرأة أخرى،

المرأة التي تنام مثلي مقبوضة الكفين

عارية، إذا انزاحت الملاءة،

سمراء حين ينطفئ الضوء

والباب نصف مغلق

حمالة الصدر بين ساقيها

وفوق البساط، بجعٌ وشجر تفاح

سقط مع المخدّة...

ستصل كما هي دائما [illegible] يقظة

وحين يمر بين صرخي [illegible]

مثل طرق خفيف على [illegible]

تلك امرأة أخرى، نامت و وشكت،

كلّما مرّت بالبال أو أحاط بي ما يشبه

عطرها

صعدت من شفتيها ابتسامة

واستيقظت في الذّاكرة.

المرأة التي بثوب شفيف

يتذكّر المرأة التي بثوب شفيفٍ وصدرٍ

ضامر بلا حمّالات،

المرأة التي شربت كأسه ولم ينتبه إليها

وهي تحكي عن عشاق مرّوا من طاولته

ولم يعد منهم أحد،

[illegible] سلاح لدى قسم [illegible] سنة الصغيرة

أنّه لا يعرف الرّصاصة في ظهر أخيها،

المحامي الفاسد الذي علّمها التّدخين

[illegible] خطّ الطّريق إلى الحرب

[illegible] يبحث عن هزيمته،

[illegible] الست في بيل ديسمبر

[illegible] على اصلاعها، ولم

يتمكن من [illegible] بعد

من ترتيب النّدم..

يتذكّرها الآن، وأصابعه تتصاعد مع

السّؤال

على شكل إيماءات صامتة

كيف أحبّت، ولم تذق طعم الحبّ

وكيف شربت كأسه،

ولم ينتبه إليها ؟

تحرّش

في [illegible] بحدث كل هذا

أرسمك على زجاج النافذة

أنظر إليك ساعة لأرجع طفلا، ويغرق

الطريق في عمر الطبع

أنصر اليك [illegible] ساعة حرى وتنقص من

عمري عشرون [illegible] ستعمرة

واسمع غزالة تثغو على الشرير...

كلّ هذا اللّيل يدنو ويبتعد مع أنفاسك :

لقبلة وراحة [illegible]

والخواتم التي فقدت [illegible]

والكواكب و[illegible]

والموسيقى التي تنحنـ[illegible]

كلّ هذا اللّيل عاشق يقف تحت

شرفتك...

كأني أسوّي شعرك

اضيف إلى خدك الحمرة وإلى صدرك

التمش

كأنك تبتسمين

بأصبعك الصغيرة تلوحين لي من خلف

الستائر

اطفئ الضوء كي لا تتحرش بك

الشاهرات

[illegible] تتسلّل إلى [illegible]

العناق أكثر دفئا من الشمس

[illegible] حدي الى سريرك

[illegible] في عينيك

اغمضهما

ولا تنم.

وقع الخطى المريبة

أبو بكر العيادي/ قاص وروائي تونسي مقيم في فرنسا

– 1 –

لم تشعر نبيلة فرحات المحامية، وهي تنزل من الحافلة وتقطع مشيًا ساحة البتّاج، بما كان ينتابها في الأيّام السّابقة من انقباض تعرف دواعيه [illegible] والغيوم المنذرة بمطر واكف، اختارت [illegible] في مستودع بيتها بضاحية أريانة، [illegible] العموميّ في [illegible] في مأمن وسط الأجساد [illegible] ولو أنّها تدرك بالغريزة، غريزة امرأة سبكتها صروف هذا العهد اللّئيم [illegible] ترصدها، تعرّيها، تخالط منها الأنفاس دونما كلل ولا ملل. عيون رجال يتعقّبونها سواء بليل أو نهار، في الطّريق، في المكتب، في المحاكم، وحتّى في البيت. كانت تحسّ بالأنظار تنصبّ عليها حتّى وهي تلج بيتها، وتلوذ بأحضان زوجها وابنيها، يخيّل إليها أحيانا أنّ يدا تنحطّ على كتفها، تلتفت مذعورة فلا ترى غير الجدران. وفي أحيان أخرى، تنتفض من النّوم مذعورة كمن رأى في منامه كوابيس، وتبقى في الفراش ساعات تقلّب لحاظها وسط الظّلام، وهي تستشعر وجود عيون حولها تحدّق نحوها في تهديد.

[illegible] في ليلة، وهي نائمة، أيقظها جرس الهاتف. [illegible] السّماعة لكي لا يزعج رنينه المتواصل [illegible]. قالت: «ألو! ألو! ألو...؟» فلم [illegible] أنفاس تتردّد في خفوت دون أن تفصح [illegible] يتقطع الحظ في حيطة حذرة [illegible] تفوّش تسوفي يومها حتى [illegible] السّماعة، فردا قهقهة ساخرة تفرّع [illegible] يتقطع الحظ في مثل لحظة [illegible] أزاحت السّمّاعة عن موضعها وتركت الخطّ مشغولا لكي تحول عن مخاطبها المجهول فرصة إزعاجها في عزّ اللّيل. ولمّا كان الغد، رنّ جرس الهاتف وأفراد أسرتها جالسون أمام التّلفاز يتابعون مسلسلهم اليوميّ. لم تسمع عبر السّمّاعة لا أنفاسا ولا قهقهة هذه المرّة، بل تسجيلا لما دار بينها وبين زوجها وولديها من حديث منذ حين. سألها زوجها إذ لاحظ عليها امتقاع لونها وارتباكها: «من يكون؟» فردّت بصوت قاومت اختلاجه ما استطاعت: «شخص أخطأ الرّقم في ما يبدو». في تلك اللّيلة، وزوجها يسبقها إلى عرفة النّوم، سحبت وصلة الهاتف لتقي نفسها مضايقات صارت تعلم من وراءها.

وهي تلج شارع باريس تغذّ السّير، وسط السّاعين إلى رزقهم أو مواعيدهم، باتّجاه شارع بورقيبة حيث مكتبها، لم تشعر بالحاجة إلى الالتفات خلفها كي تعرف أنّها متبوعة. كانت تحسّ أنّهم وراءها، يقتّون أثرها من مسافة لا هي بالقريبة فتبصرهم وتعرف ملامحهم، ولا بالبعيدة فتخرجَ عن مرمى أبصارهم. قد يكون المقتفي واحدا، يلازمها من لحظة مغادرتها بيتها فلا يحيد عن مسيرها مسيره، وقد يكونون جماعة يتناوبون على اقتفائها الواحد تلو الآخر، في مفاصل محدّدة، يسلمها أحدهم إلى الآخر عند منعطف شارع أو محطّة حافلة أو مدخل عمارة، كما في الأفلام البوليسية وروايات الجاسوسيّة، وهم يعلمون بعضهم بعضا بهواتفهم الجوّالة. في البداية، كانت تسخر ممّن سخّرهم بهذا العمل [illegible] من المال العامّ، كان حريّا أن يصرف في ما يمكن أن يقدّم للبلاد خدمة، ولكن سرعان ما انطفأت استهانتها بالمسألة بعد أن تطوّرت الأمور [illegible] عن قول الحقّ الذي يفترض ألاّ يلويها [illegible] عنها حتّى لهاتف في بيت [illegible] ستدرها مرارا، ويقطع عنها [illegible] وصارت عرضة لتحرّش بعض زميلاتها [illegible] منهن إلى النوع السفسحيّ، تحرش بها بجانب روحها في عمله ولا ولديها في المعهد. ثمّ صار الأصدقاء إذا أبصروها يولّون وجوههم عنها أو ينتقلون إلى الرّصيف المقابل.

كلّ ذلك لأنّها صدعت بما يدخل في صميم عملها، الدّفاع عن إنسانيّة الإنسان حتّى وإن أدانته العدالة، فلا حقّ لأحد أن يستبيح كرامته أو يمتهن شرفه ؛ ثمّ صعّدت موقفها ذلك، فرفعت عقيرتها بإدانة القضاء المسيّر الذي يكيل القضايا بمكيالين : واحد للبسطاء الذين لا يجدون من يدفع الضّرّ عنهم في مواجهة أسماك قرش شرسة تنهش اللّحم وتذيب الشّحم وتصهر العظام، وثان للمواليين الدّائرين في فلك السّلطة، يغنمون بغير حساب، وينهبون بغير عقاب، ويأثمون بغير رقيب. ثمّ احتدّت النّقمة يوم شاركت في اعتصام أمام قصر العدالة، تنديدا بسجن زميل لها نشر مقالة على الإنترنت، شبّه فيها ما يلقاه مساجين الرأي من تعذيب بما يتعرّض له العراقيّون في سجن أبو غريب. يومئذ تناهى إلى علمها أنّها اجتازت الخطّ الأحمر، فصارت قبلة للتنصّت والتعقّب والمضايقة.

وردّها من شرودها صوت داع يدعوها. نظرت فإذا صديق قديم باعدت بينها وبينه الأعوام والمسافات

– 2 –

رآها تغادر بيتها وتتّجه نحو محطّة الحافلات تصرّ جسدها القصير المكتنز في معطف وبريّ أسود ، فتبعها كما اعتاد أن يفعل كلّ يوم تقريبا، وهو يحمي رقبته و[illegible] بياقة سترته التكاي من لفح خفيف بارد في هذا [illegible] ويسعى جهده في الاختلاط [illegible] أو التخفّي خلف أيّ مبنى أو شجرة أو حتّى [illegible] لا تلحظه أو تحسّ بوجوده. كان [illegible] عهده بهذه المهمّة شعورا ملتبسا، هو مزيج من الخفيف الحقد وليّن الإعجاب. من جهة هو يحقد عليها قليلا لشعوره بأنّه مغلول إليها، يقفو أثرها كما تقفو كلبة سيّدتها في مسكنة وخنوع دون أن تملك لتغيير مسارها حيلة، يتبعها كما يتبع الظلّ صاحبه، في البرد وفي اللّظى، في غبش الفجر وفي عتمة المساء ؛ ومن جهة ثانية يكنّ لها قدرا من الإعجاب غير قليل لشجاعتها في مطاولة الكبار لا تلين ولا تنثني، والتزامها بمبادئ لا تتنكّب عنها برغم الترهيب وتجفيف المنابع. أحيانا يداخله إحساس بأنّها إنّما تدافع عنه هو وعن أمثاله ممّن يقع استغلال جهدهم وامتصاص عرقهم مقابل الفتات، يعملون فوق الدّوام النّظاميّ بساعات دون مقابل، لا حقّ لهم في التذمّر أو الشّكوى فضلا عن رفض الانصياع للأوامر ؛ يمازجه أيضا شعور بأنّها تسعى جهدها لرفع الغبن عن المظلومين والمقهورين ممّن لا يجدون في هذه البلاد

تصبرا، تمامًا مثل واقع أهله وأعنف من يعرف في حومته، برغم الشعارات المرفوعة في سوح المدينة ووجهات مبانيها وجدران مكاتبها، فيما فئة قليلة لا فضل لها على السواد الأعظم إلاّ قربها من موقع القرار، تستأثر بالخيرات وتنعم برغد العيش وتستزيد وكم مرّة ينتشه من شروده فيلتفت يمنة ويسرة مخافة أن تكون تلك الأفكار قد غادرت ذهنه وترامت في الفضاء فالتقطتها الآذان الكبرى، آذان رملائه القابعين في غرفة محقّرة بأحدث المعدّات الإلكترونيّة يرصدون الهمس الدبيّ والحدث المريب، فتعدّه من المارقين **وأحيانا يعجب أشدّ العجب كيف يمكن لامرأة بسيطة** في هيأتها، ليس بها مهنة ظاهرة ولا قائض من حمائل، أن تقف في وجه الكبار وتفضح ممارساتهم حتّى أمام وسائل الإعلام الأجنبيّة

ثمّ يرتدّ إلى نفسه يوبخها على [illegible] لا يعتبر، وقد كان يطيع ملا [illegible] يشبه الحطام عمل لا يليق بقدره [illegible] موعودا بحياة يسيرة، يغنم منها لذاته بعد [illegible] لا إرادة له [illegible] تلك الحظيرة بمرارة بلغه يوم عن [illegible] كالسيل الذي جرف عنوة عن مجراه [illegible] أصوات المتواضعة، أن شبّ نفوذ [illegible] درجاتها عامًا بعد عام حتى شارف على التخرج وفي **لحظة نزقة، انساق مع المنتفضين في ثورة الخبز، يدافع عن حقّ البسطاء في العيش الكريم، وشاء له حظّه العاثر** أن يحصر في التوقيت الخطأ والمكان الخطأ، حيث أوقفته دورية شرطة من بين من أوقفت من رعاع يهشّمون محلاّ تجاريا ويستولون على بضائعه وبعد أيام وبينما فضاء محشورا كالمتردّد في زنزانة خانقة بثكنة تفرجني، أفرج عنه بوساطة، وصرف من الكليّة طردا باتّا، ثمّ هاه في المدينة بحثا عن عمل فلم يتح له غير الانخراط في سلك الأمن الأمن وحده هو الذي كان يفتح أبوابه لكل سابح، وها هو بعد سنوات من الخدمة بالترقّي، ثمّ العمل بقاعة العمليات، يكلّف بتتبّع المعارضين في حركاتهم وسكناتهم، ويرفع تقاريره عنهم أوّلا بأوّل

لم يكن مرتاحا لهذا العمل أكثر من ذلك، كان يعتريه شعور بالخزي وهو يكتب تقاريره، فما هو في النهاية سوى «فوّاد»، يتجسّس على الناس لينقل عنهم، فيكون سببا في إتلافهم وحبسهم وخراب بيوتهم يحتال إليه أحيانا، وهو يرور بعض من يعرف بسر طويتهم، أنّهم يكنّون له الاحتقار، يلمس ذلك في نظراتهم التي تعبي عن الكلام، وفي همساتهم حين تتقارب رؤوسهم عند مروره، وفي ابتسامتهم المتصنّعة حين تتقاطع طرقهم، وهم في قرارة أنفسهم يدركون أنّه أداة للقمع والتعذيب، وأنّ الرّزق الذي يحصل عليه مخلوط بدموع الأبرياء.

انتبه إلى «طريدته» وهي تختار دار الثقافة من رشيق رأسها تتوقف وتلتفت عن يمينها فجأة وبحركة آليّة، ستدرك هو أنّها تولّيه ظهره لكي لا تتفطن بوجوده، [illegible] تنظّمه إلى معلّقات الدار وبرامجها [illegible] يحتبس النظر إليها يصرف عينه ليرى [illegible] تردّدت برهة، ثمّ استأنفت [illegible] رجل يناديها ويجهد كي يلحق [illegible] في خطوه الواهي وهمته المحبطة [illegible] وبصرته لطيّة اسمكة [illegible] سمعه يناديها باسمها وهي لا تعيره سمعها، [illegible] فاعتراه من ذلك غضب ودهشة.

– 3 –

«ماذا جرى للنّاس وللبلاد ؟»

يتساءل محسن البندي وهو يمشي الهوينى متقلا طرفه ذات اليمين وذات الشمال في أرجاء مدينة ما عاد يعرفها ولا يأنس لأهلها، مدينة يرين عليها الضجر والقذارة والفوضى ويسكن أهلها الامتلاء صراحة، كأن أنصاب البدعة التي تملأ الأرصفة، وحوانيت الكفاحي والذّحاح المحمّر والشورمة والشاشي التي تبقي بنديتها وحتى زيوتها المحروقة على قرعة الطريق والروائح الكريهة التي تنشر المعاطس موجودة في تونس مدينة يتكلّم أهلها باللغو، فبدا رموز الإفهام يستعصوا عن الكلام

[illegible] بالإشارة، أو نصروا [illegible] وشمالا قبل أن يبرزوا [illegible] بحديث يوهموك أنه خطير حتى وإن تعلق برئيس شعبة. كلّ شيء تغيّر، في الاتّجاه السّيّئ. حتّى الصّحف صارت أصحابها متشائمة، كلّ رؤساء تحريرها يتبارون في موضوع إنشاء. وصور الصّفحة الأولى هي نفسها، رئيس الدّولة، والسّيّدة الأولى، وكلاهما لا يني يدشّن ويبشّر ويعد الشّعب الكريم... بالعيش الكريم.

حزّ في نفسه ألاّ يجد من معارفه المثقفين إلاّ [illegible] يسترق سمعه [illegible] يستدرج [illegible] الحديث [illegible] "هل وصلت الأمور إلى هذا الحد؟" أحدهم قال له، وكان سكران صاحب، عاجز عن كبح نفسه عن قول الحق. "المثقفون [illegible] يحتمي بنفوذها وبريقها ويتفنّن في تلميع صورتها طمعا في عطايا سنيّة، والبعض الآخر حاله كحالي، انحبس في السّكر والعربدة يزجّي أوقاته الخاوية، لكي لا يرى البلاد تهوي إلى القاع، أو انطوى [illegible] الصهر في صمت."

[illegible] محسن يقول نفسه [illegible] على العهد لم يتغير؟".

وفجأة [illegible] يقطع نهج مصطفى عطية [illegible] "سيدة!" توقفت [illegible] يستحثني من يديها ومن ورائه، قبل أن تستأنف سيرها كأنها لم تعرفه. [illegible] وهو يسرع الخطى قد جهده ليلحق بها. "سيدة! تنصتي!" عرضت صديقها كوكبة شباب [illegible] على توقف [illegible] كانت كفيلة بوصول إليها.

سيدة، قال وهو يتمتم وجهه في لهاث "تسيشي؟"

- كلاّ يا سي محسن. عرفتك من أوّل وهلة.

لماذا لم تجيبي نداءاتي المتكررة إذن؟

- لأني أخاف عليك.

- تخافين! ممّن؟

نظرت حولها كأنها تبحث عن مقتفيه وهي تدرك أنها لن تهتدي إليه وقالت.

- كلّ من يقربني أو يكلّمني أو حتّى يحيّيني يصبح محلّ شبهة لدى البوليس، يحقّ اقتياده إلى المركز وتتبّعه.

- إلى هذا الحدّ؟

- وأكثر.

قدّر أنها تبالغ، شأنها في ذلك شأن عامة الناس وقد صارت كلها تعاني من [illegible] جماعيه، تتصور البوليس يرقبها أناء الليل وأطراف النهار، وتحتاج لتصديقها الحكايات [illegible] دعاه إلى فنجان من القهوة، وألحّ في دعوته، فأذعنت وهي على يقين من أنّ العيون لم تختف عليهما لحظة.

[illegible]

[illegible] ليس ثمة ما يشجع على العودة

وظلّ يحدثها عما شاهده وما سمعه من عرائس، وهي تنقل طرفها في المقهى تبحث عن الرقيب وسط رواد كثر لا يبدو على ملامحهم ما يخشاه. وفجأة وقعت عيناه على شابّ في الثلاثين تقريبا أو أكثر بقليل، يكسو جسده ترياصيّ سترة من السكاي الأسود أبصرته مستر بحريدة "الحدث"، تتصاهر بقراءته وبين الحين والحين يصل برأسه ناحيتهما إطلالة عجلى. كان جالسا في مقعده قريبة، خلف الكرسيّ الذي يقتعده صديقها. رأت في تقاطيعه الحادّة وعينيه الصّغيرتين اللتين تلمعان مثل خرزتين سوداوين نصراب [illegible] عن وراءه بعبر مقدّمات صاحت بصديقها تحذّره:

- انتبه! وراءك حنش.

ودّ محسن أن يواصل حديثه، إلاّ أنّها منعته، ضغطت على يده بقوّة وزوّت حاجبيها بإصرار، ومالت عليه هامسة وهي تصرّ أسنانها كما يفعل الأولياء مع أبنائهم يحذّرونهم من مغبّة مخالفة النّصائح :

- قد يقودك إلى المركز للاستنطاق، وربّما يلبّسك قضيّة

- وما التّهمة ؟

- أنّك تجالسني. هذا كاف.

ران الصّمت بينهما وإذا بالشّابّ يطوي جريدته. ينهض، ويدنو منهما بغير استئذان.

- صحيح أنّي حنش، قال بصوت أقرب إلى الهمس، ولكنّي لا يمكن أن ألدغ سي محسن.

- تعرفني ؟ سأل هذا.

نعم. كنت تلميذك في معهد خزندار. سليم التّاجوري. أتذكرني ؟

فرك محسن البلدي مقدّمةَ رأسِه الجرداءَ، وغاص في تجاويف ذاكرته يبحث عن تلميذ بهذا الاسم، ثمّ هتف :

- التّاجوري ! كنت تجلس في الصّف الأوّل. تذكّرتك الآن. كنت من أنجب تلاميذي، فما الذي... ما الذي...

- حكاية طويلة، قاطعه الشّابّ وهو يستأذن بالانصراف. أتركك مع الأستاذة نبيلة. إنّها مثال للشّرف والشّجاعة.

وغادر المقهى بغير التفات.

مونتروي في 25 - 2 - 2009

نصوص

عبد الفتاح بن حمودة/ كاتب، تونس

(1)

عودة الينابيع

«النص نسمة» كما يقول [illegible] عامص «تمتّحب [illegible] الورده في [illegible] ليلتها، ونحن نمسح القذى عن [illegible] البرق [illegible] ونحن نصرخ في النزع الأخير: أقدامنا أدماها الحصى والجبل قرب أصابعنا ! وقبل أن نغمض عيوننا مرّ حنرالات الموت على آلاف الجثث القديمة المتفحّمة من [illegible] سنرين والكبريت، لقد مرّوا عليها مثلما يمرّون على أوراق [illegible]. كان الموت يسعل لإخافتنا بشاربيه الطويلين . . ثم لا شيء آخرَ : الوردة تصفّق فيها أعشاش الرّيح ويداها الحمراوان تصطكّان مثل أسنان البرق. الوردة تعثر على شعرها الأسود لأوّل مرّة وفرسان الموت يمرّون في خُيلاء!

في النّصّ، في حركته الدّاخلية الممضّة العاتية، الحصى يتساقط من كلّ الجهات، في الطرقات وفوق الأشجار، والأغصان تتمزّق بفعل الحصى وفي خضمّ ذلك تتلوّى أصابع الشعراء مثل ثعابين جميلة وتتشابك مثل قوس قزح مقطوع. في «حركة نصّ» دومًا ثمّة بنادق [illegible] مدرّبة على الرّوائح وجنود ببدلاتهم الكاكيّة حيث [illegible] عصا الكتابة مثل أفعى في يوم قائظ !

[illegible] لا شيء يفيد أنّ للنيران بطنا كبيرا، وأنّ [illegible] للون الأزرق. نحن إذن، ضيوف الغابة، هشاشتنا من لبن الماعز وأغطيتنا من وبَر النُّوق وهتافات النسيان وقهقهات البرق في ضلوعنا نحن، أبناء النّص / الكلب، تؤلمنا المسافة القصيرة جدًّا بين الشعر وسيره الأمكنة. تؤلمنا [illegible] الآخرين ليلا نهارًا، حيث يكون النبيذ أقرب إلى أرواحنا من صلاة، لأنّ النبيذ فعلُ الصّلاة!

يؤلمنا وهْم الشيوخ والحرّاس وكهنة المعابد في الحكمة، يؤلمنا صراخ الأطفال حول ثريد أعراس الشعر الخاوية على موائد اللئام ! لسنا أيتامًا، ولا شيء يُخيفنا : لا البيت ولا الطريق! نحن الطريق مشّاؤُون باستمرار مثل أخينا «آرثر رمبو» لذلك أحذيتنا مثقوبة دومًا وسراويلنا ممزّقة.

نعرف أهازيج البدْو والرّعاة وحداء الإبل، نعرف الأغنيات السّكرى والتلال والينابيع والقلال على ظهور

العذارى! نحبّ نبيذ النصّ وسلال الذّهب مثل اصداف لامعة والنجوم تمائم أرواحنا نجعلها صلبانًا لكم فوق صدوركم مثل مُعلّقة شُكْر! عندما ينزّ العرق من بين أصابعنا نسبّ جلالة العالم بصوت مرتفع مادّين للمارّة ألسنتنا الحمراء ثم نبصق على الرّمل مُنزلين سراويلنا شماتةً في الرّيح لأنّها تخجل من عوراتنا ! نحن لا نبدأ إلاّ من البحر! من البحر أوّلاً أيها الرّفاق يا توائم النجوم والأيائل ! ندخّن سجائرنا التي هي بطعم الصنوبر بشراهة ونتقن الكلمات القذرة. تعوّدنا أن نقرأ الشعر في البراري والحقول لكن خلافًا لأولئك الذين يقرؤون الليل من الخارج هاهي الآلة التي نكشط بها الحجارة!

لابدّ لنا من منازل لها جدران عالية. لابدّ لنا من أسوار شائكة تحيط بمنازلنا. لابدّ لنا من حدائق. لابدّ لنا من غرف للنوم في منازلنا. لابدّ لغرف النّوم من سماوات بيض وألسنة شمعدانات ولهب خيزران. لابدّ لنا من غرف أخرى لمعرفة الله وطنين ذباب الأرض. وأكثر من ذلك أيضا، لابدّ لنا من غُرفٍ للسّعال. لابدّلنا من [illegible] لنبصق منها على العالم!

(. . .) في «حركة نصّ» القصيدة [illegible] معطفكم [illegible] النصّ غابة ونحن فؤوسها. لابدّ من العودة إلى الشعر حيث الفكرة أمضى من السّيف والمعنى أبلغ من جميع استراتيجيات القراءة

عندما يصفّق الشعر بداخلنا تَصْطَفق ريح وراء الأبواب منادية شجر الغابات. لذلك ترونا محتفلين دومًا بالمطر والبرق. فنحن غجرُ النصّ!

(2)
الوردة المجروحة بالإثم

كلّ ما أذكره هو أنّني كنت مأخوذا بالبرق وخائفا. لم تكن الكتابة سهلة مطلقا لأنّها ببساطة، مليئة بالإثم، بالألم واللّذة والضّجّة الخالقة للضوء أيضا.

لم أكن «نبيّا» بل كنت غصنا بلا ذاكرة أو سماء مشروخة بالعصافير. سنوات مختلفة مرت وأنا أجمع أثمار هذه «الوردة» بعناء بهيج، في هذه الأرض الشيقة بهشاشتها وهذه السّماء المدلهمّة بالرّيش والسّيقان الصغيرة حيث كل حرف آهة، حيث آلاف الكلمات التي نكتب ولا يبقى منها إلاّ القليل : برقيات مثلا أو رسائل مقتضبة أو صلوات صغيرة محروسة بعظام الموتى.

كذا كنت أكتب وأمحو، حتى أن الكتابة صارت محوا، انتزاعا لذاكرة خاصّة يدور زمنها فوضويّا دون كَلَل. أمّا ما يجري حول «إشكاليات النصّ الشعري العربيّ والتونسيّ المعاصر» فكان خطيرا وملائما لطبيعة هذا النّصّ الجنونيّ مثل مسألة الجنوح إلى الغموض والعلاقة الشائكة المترتّبة عن ذلك بالقارئ والعالم واللّغة. وأدركت في كلّ «نصّ» أو «كتابة» أنّ من اعتقد أنّ «النّثر يجرّدنا من الإحساس بالعلوّ» واهم في أكثر من موضع. ففي النّثر ننفتح على أكثر من جهة وعلى أكثر من ريح مخصبة. وسمّيت نصوص والكتابات النثريّة «الشّعريّات المفتوحة» الحاملة شعريتها المخصوصة في ذاتها، كما هي، غنيّة بالضرورة [illegible] علاقات نحويّة تجدها في جنوح [illegible] حوذة بدلالات خارجة عن لغة [illegible] في مجملها. وأعدت كلّ شيء إلى عمق الاهتمام بالذّات في علاقتها المتينة بالأسماء والأشياء، بالثقافة والطّبيعة، مع إضافة عنصر أصيل في كلّ عمليّة إبداعيّة وهو «الطّيران أو الجنون» وبناء على ذلك وصلت إلى «وردة» مجروحة دائما : «اللغة» و«الوجود» وهشاشة الكائن والذات كاتبة أوقارئة.

الاهتمام بالبحر دون معرفة قصوى بالزبد والرّمل والأصداف المشعلة بالشوق الإنسانيّ العارم، اهتمام سطح

الاهتمام «بالوردة» دون النّفاذ إلى عمقها قصور وعماء فاسد.

عواء الوردة [illegible] الوحيد

الاهتمام بالجبال دون معرفة منطق الزواحف أو معرفة العلاقة الأصلية بين المغاور والنمل والعناكب، أو دون

فيهم وستقصيه بشرات الماء على الاحجار، هو اهتمام بائس لا جروح فيه. اهتمامنا الوحيد نحن شعراء الحركة التونسية الجديدة هو الضحك بلا هوادة ومعرفة ما إذا كانت أفواهنا مليئة حقا بالدماء والقشّ والتراب والمياه. همّنا الوحيد تلك «الوردة» القميئة ذات الصحيح العالي في الأسافل، للاستفادة من لعنتها وقداستها.

نصبح سنتنا المتورّمة في وحلها لتطير دائما إلى أرض ليست محروقة. تلك اللّعنة التي نعتبرها معينا لاغتراف المزيد من الحرقة والنزق والشيطانيّة. ثمّ تحويل تلك [illegible] إلى شجر [illegible] ونسج [illegible] وتحسس وغيرها من صروب [illegible] تكثيف النص، ثمّ تحويل ضحكاتها إلى [illegible] وتحويل [illegible] الشبح [illegible] من رؤوسنا إلى مرايا مدهشة.

وفي هذه «الوردة» أو هذه [illegible] الرموز والاشارات [illegible] أزرار «الكس» لأحمل [illegible] في أسماء وحرائق لا يهمّ [illegible] فهو حسدي [illegible]

في هذه «الوردة» الرائعة تتجمّد [illegible] كثيرين [illegible] في [illegible] لا [illegible] حصر اهتمامي [illegible] «وردة» التي تسحر من كثرة [illegible] وتدمن [illegible] وتكهن [illegible] في حركة دائمة [illegible] لا شيء [illegible] في [illegible] تحرك [illegible] حدثه من حياة الشاعر وفيما لم تأخذه من حياته أيضا.

[illegible] لعنة على الشعراء والكتب والنقد والرسامين والفنّانين جميعا ـ المتاجرين بأحزان القدامى ـ الغارقين في الشوارع بلا عصافير أو مياه أو أرض أو سماء أو وردة [illegible] لا يضيء [illegible] أرض وسماء وأعصاب [illegible] لأنكم لم تهتموا [illegible] موتو لأنكم بلا ذاكرة وأقدمكم [illegible] وتحدي أنها [illegible] بذاكرة بعصافير تحدي [illegible] بذاكرة بميه تحدي لأن حضرك مجروح بالإثم تحدي أيها «الوردة» [illegible] لمترعة [illegible] بمياه اليابع

(3)

وصايا...

إذا أردت كتابة نص شعري مختلف فاقرأ الصمت والحركة معا. إن النصّ لولبٌ.

ـ إذا أردت أن تكتب نصا شعريا فيه جدّة وطرافة فعش في خطر دوما وثق بأنك في حرب طاحنة.

ـ إذا أردت أن تكتب نصا شعريا متجرّدا في أحداثه فاقرأ [illegible] الأمس وملأ فمك [illegible]

ـ إذا أردت أن تخرج عن السائد والمألوف «سر مع الجميع وخطوتك وحدك».

[illegible] أمام خوف من الموت، ولا تهرب إلى [illegible] كل وسط النجاة!

ـ [illegible] النبات التي لا علاقة لها بالحياة [illegible] دعك من لغة المتصوفة واقرأ [illegible] لأنك [illegible] الشك الحقيقي

[illegible] ملء ميء بالدسائس املأ حيوتك [illegible] في حجم [illegible] حمل عصا أو سكينا، احمل أقلاما وأوراق وقرورة مكتوبٌ عليها «شكرا لموتي!»

ـ إذا رأيت أو لمست أشياء فإنك لن تكون في حاجة إلى النوم بعد ذلك فـ «من يمس الأشياء لم ينم»

ـ لا تصرخ كثيرا عندما يصرخ الجميع فإنه لن يسمع صوتك أحد [illegible] وتبسم عندما يهدأ الجميع

ـ النار والماء... سلاحان للطبيعة.

الحمرة ولحم الحرير... سلاحان للمسافر

ـ النصر والمصيرة... سلاحان [illegible]

العصيّ والحبال أسلحة الرعاة

التسبيح والكلمات أسلحة المتعبد المتهجد

الجنة وجهنّم... سلاحان لله الخالق لمخلوقاته تلك.

المخالب والأسنان... أسلحة سباع ووحوش الغابة.

العيان والساقان.. أسلحة الطائر.

ـ كل شيء له لغة فالبسْ نعلين من ريح أو خذ جناحين من شمع واقترب من الشمس.

ـ إذا أردت أن تقرأ قصيدة فحاول إعادة كتابتها ثمة دخان يطبع من قلبك وعيبك مع أنك لم تقشّر بصلاً!

ـ إذا أردت أن تقرأ قصة أو رواية فعليك أن تنتبه إلى عدد الكاميراوات التي تملأ سماء غرفتك.

ـ ليس كل ما علاك سماء وليس كل ما تحت قدميك أرض!

ـ إذا كتبت قصيدة فكن مهندسا معماريا ومخرجا سينمائيا وعالما في الآثار والبحار والحشرات و[illegible] كل حرف، فكل قصيدة هي عمل [illegible] المفتوح.

ـ لا تمدح الأحرس [illegible] فيك. فكم من شجرة وحيدة أعياها صوتها!

ـ الخشب شجرة والماء سحابة والزجاج رمل والحبر عرق فلاح والوردة جراح بستانيّ.

ـ إذا كتبت قصيدة اجعل السرد خادما للشعر، وإذا كتبت قصة أو رواية اجعل الشعر خادما للسرد، إنهما سيدان وعبدان في آن معا.

ـ الكلمات طيور مهاجرة والطعام لغات، والموت انسحاب يختاره الجسد والفناء انسحاب تختاره الروح.

ـ المشي رياضة والطيران مهرجان أرواح.

ـ إذا قمت باكرا اقرأ قصائد قليلة أو بعض الصفحات من رواية أو مجموعة قصصية.. واستقبل العالم بقهوة، «فالقهوة عذراء الصباح ومفتاح النهار». كما يقول الشاعر الكبير محمود درويش.

ـ إذا أردت أن تكون روائيا فتعلّم الوصف وحياكة الصّوف من الجدّات.

ـ إذا أردت أن تكون شاعرا يجب أن تميز بين [illegible] طائرة أو سيارة وبين هدير البحر وصفير الريح وخشخشة أوراق الأشجار.. إن معرفة الأصوات قراءة وما ليس له صوت معلوم مجهور له بالضرورة صوت خفيّ لا مرئيّ. لكن قل لي: ماهو صوت الكأس أو صوت الصخرة الكبيرة أو صوت الشجرة أو صوت ذرّة الرمل، أو صوت النملة الحائفة!؟

ـ لا تتعلم الأخلاق من الكتب المقدسة أو رجال الدين بل تعلم الأخلاق من الأشجار والكواكب.

ـ اعمل على أن تتعلم كل يوم كلمة جديدة مثل كلمة «انتبه» التي تعلم منها غابرييل غارسيا ماركيز. إن لكلمة سلطة أبدية

[illegible] ثمة شيء سيحدث لهذا العالم

مثل [illegible] ماركيز»

[illegible] طويلة أعب [illegible]

[illegible] عشبه نتب هل عرفت [illegible]

(4)

أيّام في العاصمة

(إلى الصّديقين الشاعرين صابر العبسي ومحمد العربي...)

مساء الخميس عشرين من جوان 2013 أربع فتيات افريقيات يتحدثن لغة الهونولولو، أما أنا فقد كنت أفرك عينيّ المثقلتين من نوم طويل..

* * *

ما أثقل هذه المدن المليئة بالمتسوّلين، اللّيالي قاتمة اللّون ومليئة بذوات أظلاف متوحّشة.. إنّ حربك مع الثّيران أن تلوّح لها بقطع قماش أحمر والقبّة تُكمله الحِراب!

* * *

لم يتبقّ لديّ من «نيكوس كازنتزاكي» سوى «وكان متوحّشون بريش أحمر يتخطّون عتبة نفسي ويشعلون النّار ليشووا عليها بشرا» وأشياء أخرى تُعاش ولا تُقال.

* * *

كي تكون أكثر معرفة بالعالم عليك أن تتحوّل إلى حذاء عوض «ثعبان» كما تقول الكتب الصّينية القديمة.

* * *

في الحادية والنّصف ليلا من يوم الاثنين الثّاني والعشرين من أفريل عام 2009، كانت محفظتي السّوداء المليئة بالدّم والملح، عنوانا للحياة، فقد كانت تحمل شيئا من طعام لجسدي النّحيل، لذلك كنت أضعها على رأسي من شدّة المطر... لم تقلع الأمطار شجرة رأسي يومها ! لذلك أنا حيّ بالمصادفة... وميّت من كثرة الحياة !

* * *

في صباح الجمعة الواحد والعشر[illegible] (1) [illegible] تذكّرت أنّي لم أكن أبيّ، وأنّي [illegible] جميعا... وبعد أن تأكّدت أنّ [illegible] أسياد وعبيد» كان يجب أستعمل الشّوط أو العصا ولقد صرت أكره التّاريخ منذ ذلك اليوم. اللّوم، الجحود، الكران، النّذالة، الصّفاقة، الحسد، الحقد، الوهم..

* * *

كان عليه أن يعترف لها (الذّبابة) منذ أول وهلة أنّه من فصيلة السّلاحف والزّواحف... وأنّ مرارة المشي هي أفضل المرارات على الإطلاق... كان عليه أن يقول لها ذلك منذ البداية، لا أن يكذب عليها... لقد نسي أنّه كان مشيّا... ومن يتوقّف عن المشي يأكله الذّباب!

* * *

أعتقد أنّني لن أنام... هكذا فكّرت وأنا أمام المرآة أحملق في عينيّ المتورّمتين المحمرّتين من أثر جوع خرافيّ للنّوم... هكذا فكّرت وهما تحملقان في حشرات الصّيف... لن أنام... لذلك قمت صباحا وقد امتلأت جدران البيت ببقع حمراء من أثر الذّباب والحشرات الميّتة... ليلتها كان يجب أن أفعل ما فعلته..

* * *

الأول علّمهُ أن ينقر بأصابعه ليلا فوق طاولة رخام، الثاني علّمهُ ردْم الهوّة بين لغة البرق خشخشة الأوراق صيفا، الثّالث علّمهُ المشيّ دون خوف من نباح ظلّه تحت القمر: علّمهُ سباق الأحصنة، كيف يجهّز العربات جيّدا قبل السباق، كيف يُطعم الأحصنةَ الأصيلةَ المدرّبةَ على السّباق، وعلّمهُ كيف يصهل عوض الأحصنة... لكنّه لم يعرف الجيادَ الأصيلةَ ولم يعرف الصّهيلَ يوما.. [illegible] أن الصهيل هو مغزى السّباق كلّه... ولأنّه [illegible] عرقَ الجياد المطهّمة، فإنه لم يعرف أنواعَها [illegible] وتسمياتها، إنه لم يعرف الحرّب يوما ولم يعرف [illegible]

* * *

البرّية... كلّ البرّية للمرأة التي تتحدّث بشهوة عن أمطار الصّيف... رائحتها عرق الصّنوبر ويداها البرق.

* * *

هذا الكلب الذي يعوي في الفجر، فوق سطح العمارة، يبكي كما لو كان رجلا فقدَ عزيزا عليه، يبكي مثل جنديّ لم تُصبه رصاصة أو قذيفة أو لغم... ذلك الكلب الذي يبكي كلّ فجر فوق سطح العمارة.. هو نفسه ذلك الكلب الذي كان يخرج معي لصيد الأرانب والحجل... وعندما هرم أصبح كثير النّباح... الكلاب التي تنبح هي التي لم تعد تذهب إلى الصّيد مع صاحبها.

(1) حسب الشيخ جعفر

* هذا النص [illegible] شعري من [illegible] «حركة نصّ» الشعرية [illegible] في جويلية 2011 ويضم الشعراء [illegible] زياد عبد القادر، شفيق طارقي، نزار الحميدي، صلاح بن عياد، خالد الهداجي وعبد الفتاح بن حمودة.

عينـــاك فتنـــة

[illegible]

صعدت في ذلك الصباح الباكر إلى الحافلة التي تقلها إلى وسط العاصمة تونس. مازال النوم [illegible] هجر عينيها، تكدس في [illegible] أعمدة الحافلة [illegible] لحظة كما تفعل [illegible] إلى السير مجددا. من [illegible] مسك رقيقة غمرتها وزادت من رغبتها الجامحة في الاسترخاء، ثم ارتفعت يد تشقّ الطريق بين الأيادي الممسكة بعمود الحافلة الذي تشبّثت به رغم قصر قامتها لتتمكّن اليد أخيرا من إيجاد مكان لها بجانب يدها. رقيقة ناعمة تتفجر رجولة. هي تعرف من يستعمل مثل هذه العطور. التفتت لتتأكد من صحة ظنونها فالتقت العيون. أشرق يومها في غفلة منها وانتحرت صلابتها في زرقة عينيه الحارة المتكسّرة على شاطئ بلّوريّ. عينان هادئتان رصينتان يطغى عليهما بريق الحياة والجنة معا. هو أيضا كان مشدوها مثلها بالحرارة المنبعثة من عينيها وتسمّر عاجزا عن طأطأة رأسه كما عليه أن يفعل. عيناها كانتا تتقدان حياة ومرحا... هناك في أعماق سمرتها رأى الخلود.

حدجه زميله بنظرة حازمة من خلفها، فتنبّه إلى [illegible]. طأطأ رأسه وعكف على نفسه يستغفر الله [illegible] به من الشيطان في سرّه. استدارت هي [illegible]. وطلّت ملامح وجهه تسكن مخيّلتها هاجسا [illegible] البن الذي كانت ستشربه في إحدى [illegible] تفاصيل صغيرة التقطتها، لحيته [illegible] وجنبيه ودقة شعره [illegible] بتلك القبعة الخفيفة المدوّرة الشكل التي لا تعرف اسمها، رقبته الجميلة التي غطّى قميصه الناصع البياض نصفها. عيناه... عيناه...

الكل يتدافع هنا داخل الحافلة التي تزداد اكتظاظا. بصعوبة حصلت على مقعد، جلست، فالتقت العيون مجدّدا. هي لم تستطع غضّ بصرها. عيناه أجمل من أن تحرم منهما. أمّا هو فكان مشتّتا بينها وبين توصيات والده: « النساء دربك إلى جهنّم وعذاب القبر فاجتنبهنّ... النساء أخوات الشيطان».. «كلا بي، لا يمكن [illegible] للشيطان، لِمَ لَمْ تقل أنّها ملاك نزل إليّ من السّماء لينير حياتي ببريق عينيها؟» هكذا كانا يسترقان النظر خلسة من إخوانه الذين أدركوا أنّ أحاهم وقع بين براثن الحياة وشهواتها المميتة. فالتفوا حوله ورمقها

أحدهم بنظرة حازمة شديدة تنذر ربّما بقيام الحدّ عليها.

كان يقترب منها كلّما صعد أناس آخرون إلى الحافلة وهم يتدافعون... «هيا... اقترب أكثر فأكثر فعيناك أجمل من الجنة... عيناك هما الجنّة».

طوال الرّحلة كابد كثيرا حتى لا يعيد النظر إليها. صوّب بصره نحو النافذة يتطلع في ضياع وضعف إلى السيارات وهي تبتلع الأسفلت وتتسابق فيما بينها متجاهلة الأضواء الحمراء... هي لم تكن تقاوم بل استرسلت في تأمّله متجاهلة الوعيد في عيون إخوته والعبوس الذي كسا وجوههم. مثل كتاب جرّدوه من صفحاته وتركوه غلافا بلا محتوى، مثل وردة عبثت بها الأيادي ونزعت عنها بتلاتها، مثل كأس سقط من أعلى وتهشّم إلى عشرات القطع الصغيرة كان وهو [illegible]

وينخفض لمجرّد هذا التصور. احمرّ وجهه [illegible] في عينيه دمعة مشتعلة: «ربّاه ما أحملها! لو [illegible] . لو كنت وحدي. [illegible] هذا!... ربّما... أستغفر الله [illegible]

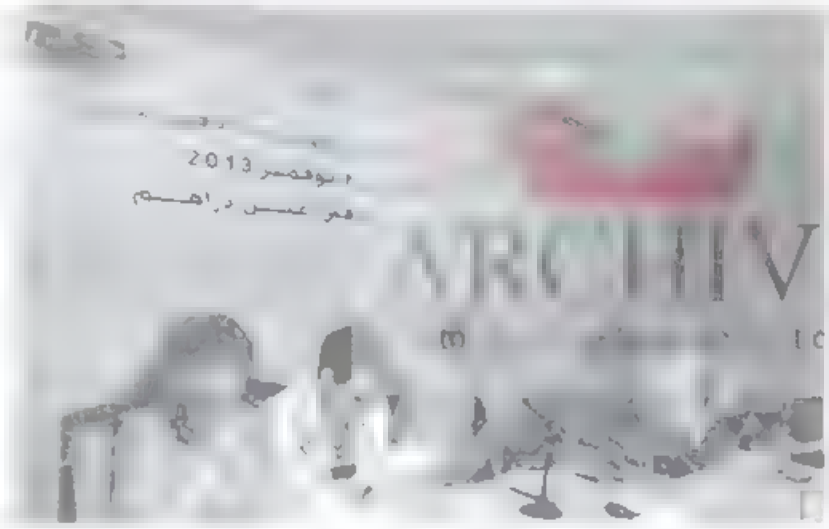
هكذا أدرك أنّه لا مجال لأن يلتقيا أو تتقاطع دروبهما. أعاد النظر إليها واقترب منها أكثر.. فأكثر. حينها أخذت قلمها وكرّاسها. اقتطعت منها ورقة صغيرة وهو الذي أصبح بجانبها، حقيبته تلامس كتفها الأيمن. كتبت على الورقة الصغيرة. توقفت الحافلة. هذه هي محطته الأخيرة على ما يبدو. تأهّب إخوته للنزول واستداروا. ألقى عليها نظرة أخيرة فدسّت في يده الورقة وابتسمت له. تدفّق في يده شلاّل من الحرارة اختفى بمجرد أن سحبت أناملها من كفّه. ارتعش، انتفض، تلعثم، ثمّ همّ بالنزول. أمّا هي فالتفتت إلى الشبّاك باسمة.

بكى... استغفر ربّه ...خجل من نفسه.. ابتسم... فرح... وازداد نشوة حين تذكّر أمر [illegible] قد يكون همزة لوصل [illegible] [illegible]ت؟ هل هو موعد أم رقم هاتفها أم ماذا؟ لم [illegible] الانتظار فتخلّف عن إخوته وفتح الورقة. اتسعت [illegible] لمشي. كتبت الفتاة في الورقة التي [illegible] «عبث فتنة» [illegible]!!

ندوة صورة الغرب في الرّواية العربيّة

أو حين تثمر الشّراكة بين المجتمع المدني والهياكل الثقافيّة

[illegible]



جانب من المشاركين في الندوة

■ احتفلت دار سحر للمعرفة بعشرينيتها بطريقة مخصوصة إذ أقامت بالاشتراك مع معرض تونس الدولي للكتاب، والمندوبيّة الجهويّة للثّقافة بجندوبة، والجمعيّة المغاربيّة للفكر والإبداع ندوة فكريّة دوليّة جمعت لفيفا من المبدعين والنّقاد التونسيّين والعرب ممن نشروا إبداعاتهم في هذه الدار طيلة عقدين من الزّمن نذكر منهم على وجه الخصوص الدّكتور محمد المديوني والكاتبة المصرية سلوى بكر والمبدعة المغربية رشيدة بنحدو والكاتبة اللبنانية [illegible] معربي والناقدة الجزائرية [illegible]

[illegible] والكتاب [illegible] والعربي السنوسي وسمير بن علي .

[illegible]

[illegible] خلالها [illegible] ويشاهدها [illegible]

وقد افتتح الندوة الدكتور محمد المديوني المدير السابق للمعهد العالي للفن المسرحي الذي أشرف على مديرية المسرح التونسي إضافة إلى إشرافه على مهرجاني قرطاج السينمائي والمسرحي وصاحب مؤلفات عديدة ومنها إشكاليات تأصيل المسرح العربي **ومغامرة الفعل المسرحي ومسرح عزالدين المدني** [illegible] وقد [illegible] في [illegible] [illegible] عشر في [illegible] على [illegible] الكاتب [illegible] [illegible] المسرح [illegible] محمد [illegible] [illegible] من خلال [illegible] في الجلسات العلمية.

الجلسة العلمية الأولى

[illegible] على [illegible] الإشكاليات المرتبطة [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] أكثر من [illegible] [illegible] [illegible] ولا [illegible] [illegible] والاختلاف [illegible] بعد ذلك [illegible] العربية [illegible] الرواية العربية [illegible] كتاب [illegible] أخرى وهي [illegible] الكتاب [illegible] في [illegible] العربية [illegible] الهجرة والاغتراب [illegible] بعد ذلك إلى إشكاليات منهجية تتعلق [illegible] الدراسات حول الصورة Imagologie ومنها ما يتعلق بقضايا الاستشراق والاستغراب والغربة والآخرية كما لا **يخلو البحث في هذه المسألة حسب طرحه من إشكالية** مرجعية أساسية لأن الموضوع مقترب في الآن نفسه من مقاربات سوسيولوجية، وكذلك من من خلال الدراسات [illegible] فضلا عن الدراسات الفلسفية لعدد من المهتمين بهذا المبحث من مقاربات مختلفة على غرار إدوارد سعيد [illegible] تودوروف وعبدالله العروي وجون بول سارتر وبول ريكور ومرسيا إلياد **وعبد الوهاب المؤدب.**

وقد [illegible] على [illegible] مثل [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الموضوع [illegible]

[illegible] المغربي [illegible] [illegible] من مثل [illegible] [illegible] من [illegible] التحولات [illegible] ذلك على الكتابات الأدبية المعاصرة التي [illegible] الهجرة [illegible] في [illegible] الإقامة في الغرب [illegible] [illegible] الأخرى [illegible] في بعض هذه الأعمال [illegible] كثر في الأعمال [illegible] والتونسي [illegible] في صورة [illegible] الغرب والذي [illegible] من مؤسسات الهجرة وهو [illegible] الإسلام [illegible] العربية دون أن [illegible] الموقف [illegible] شؤون المهاجرين [illegible] [illegible] المهاجر [illegible] الأديبة المغربية ربيعة ريحان فتحدثت عن المشرق

والغرب أو حضور الآخر في رواية بعيدون لبهاء الدين الطود وتناولت عراقة صور الغرب في الرواية العربية منذ البدايات وعند الروائيين المهاجرين من أمثال سهيل إدريس والطيب صالح لتخلص إلى التجارب المغربية من خلال رواية البعيدون وعددت صور حضور هذا الآخر في هذا العمل الذي يمكن أن يمثل أنموذجا للدراسة التطبيقية لهذا المبحث. وحاضرت رشا التونسي حول صورة الآخر في بعض أعمال فوزية الزواري. الكاتبة [illegible] وجه جميل ومايسترو والكرسي الهزاز ولا تعشقي [illegible] علاقتها بالموضوع المطروح من خلال شهادة عنونتها بـ: الصورة صور. . . أما الغرب فواحد وأشارت إلى أن هذا الغرب يمثل الفردوس عند البعض وهو العدوّ عند البعض الآخر ولذلك يلقي الحالمون بالفردوس بأنفسهم في بحر الموت أملا في بلوغه. ويطوق الآخرون أنفسهم بأحزمة ناسفة لنفجيره [illegible] المهتزة بيننا نحن العرب المسلمين [illegible] النصارى لتشير إلى أن سبب هذا التوتر [illegible] التاريخ وقد كان قديما يسير في [illegible] العرب المسلمون يمثلون الصورة المشوهة للغرب يتخبط في [illegible] أشهرها الثورة الفرنسية وفصل الدين عن الدولة مكن أوروبا من الازدهار والتقدم في الوقت الذي انكفأ فيه العرب بسبب الدكتاتوريات التي أنشأها الغرب بمخططاته وانحدروا إلى أعماق الظلمات التي أدت إلى وقوع الكثير من دوله تحت نير الاستعمار. فتغير شكل العلاقة مع تغير الزمن خصوصا مع استفحال الجهل والتخلف واتساع الهوة الثقافية والتكنولوجية بين العرب والغرب. وفي هذا المناخ العفن انقلبت اتجاهات الصورة فصارت معكوسة في اتجاه الغرب الذي تحول إلى فردوس منشود يحلم به الشباب المسلم فبات يلقي بنفسه إلى التهلكة في عرض البحر في سبيل الوصول إلى حياة الرّفاه والحرية الموعودة ووصل عند الشباب المهاجر في بعثات دراسية إلى ضرب من الصراع الداخلي وقد تبدى ذلك واضحا من خلال أعمال الطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال وسهيل ادريس من خلال الحي اللاتيني.

وفي مقابل ذلك كانت هناك صورة أخرى مرتجاة تسوّق بقوة عبر السينما والقنوات الفضائية لغرب يضارع الأحلام ولكنه يغلق حدوده في وجه هؤلاء الحالمين فكانت موجات الهجرات السرية. وفي المقابل والمناقض تماما نشأت نقمة لدى رهط من هؤلاء الشباب الذي رأى في هذا الغرب عدوا كافرا وجب الجهاد لتحطيمه. وهنا يكمن الخطر الحقيقي حسب الكاتبة على هذا الشباب الذي ازداد غرقا في الجهل ملتحفا برداء ديني أسود لا علاقة له بالإسلام الذي يحث على طلب العلم من المهد إلى اللحد. وقد كتب بعض الكتّاب العرب وإن بشكل سريع أحيان ومتسرع في أحيان أخرى عن هذه الظاهرة أما عن تجربتها مع الآخر في أعمالها فأشارت إلى أنه كان حاضرا منذ [illegible] الأولى «نخب الحياة» الصادرة ببيروت سنة 1991 [illegible] الشخصية الرئيسية سوسن بن عبد الله كانت [illegible] هناك عند الغرب وترى الكاتبة [illegible] أفكارهم لإصلاح شأنهم للتعايش مع هذا الآخر [illegible] تسامح وتلاقح. وأفسح المجال لنقاش طال بين [illegible] وكذلك تاريخية الاختلاف وكيفية إدارة الحوار مع الآخر داخل النصوص الروائية المؤسسة.

الجلسة العلمية الثانية أدارها الدكتور محمد المديوني وحاضر فيها الدكتور العادل خضر عن الأصل والنسخة أو نرسيس في المدينة قراءة في رواية طرشقانة لمسعودة بوبكر وقد أتى عمله كعادته من بعيد وانطلق من التشقيق اللغوي ليدلف إلى تحديد الجهاز المفهومي وقد تناول الموضوع من خلال قراءة نفسية اتخذ من المهمش المقصى موضوعا ليعيده إلى دائرة الفعل فمراد الشواشي بطل الرواية يراه العادل خضر من المنظور الأفلاطونيّ مقلدا محاكيا مبدعا نسخ الأشياء برسمها وتصويرها. ولأمر مّا أقصي من العائلة ثمّ من المدينة مثلما أقصي

[illegible]

واسطة «التخيل القصصي» fiction. فهو في كلتا الحالين [illegible] بويكر]، وهي ذات لها هوية شخصية تنتمي إلى العالم الواقعي التاريخي، ولها كينونة بيوغرافية لا سبيل إلى أن تحتاط [illegible]

بفضل تلك الفضيحة تعيد طرح العلاقة [illegible] بين العرب والعرب بأسئلة جسيمة وأجوبة متشظية [illegible]

[illegible]

[illegible] فيها محمد المديوني عن صورة الآخر في رواية التيه لعبد الرحمان منيف والتي تمثل الجزء الأول من مدن الملح [illegible] صورة الآخر في رواية التيه اذ [illegible] المعصي المكلفين بمراقبة تحركات أعضاء البعثة [illegible]

[illegible]

الصحراوي وأبوبكر العيادي... ليحدد صور الآخر الغربي في الرواية التونسية والتي تتراوح بين الآخر المستعمر المستولي والآخر النموذج المرتجى والآخر الغازي صاحب النظام العالمي الجديد والآخر التنويري ليخلص إلى نتائج بين من خلالها ضرورة الانكباب على التجارب التونسية التي جربت الهجرة. أما الناصر التومي صاحب الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية المتعددة نذكر منها رجل الأعاصير والنزيف والصرير والرسم على الماء والأقنعة المحطمة والأشكال تفقد هويتها وحكايات من زمن الأسطورة والخسوف وقرطاجيات... فقد اختار لشهادته عنوان شبهة المحظور في إبداعنا من خلال تجربته الإبداعية والتي تمتد على أكثر من ثلاثة عقود وامتدت إلى أجناس إبداعية متعددة من القصة القصيرة إلى الرواية والمسرحية. وبين أن الوازع الديني لم يكن يمنعه من التطرق إلى المحظورات. فخاض في كل ما يخالجه من آراء ككائن طليق. وفي نفس الوقت محترما المجتمع الذي يعيش فيه ورغم تدينه فقد كانت الآلهة القرطاجانية حاضرة في أعماله إضافة إلى تصوير معاناة النصارى إبان انطلاق الد[illegible] الحكم الروماني. مما حدا بأحد [illegible] الصفحات الأدبية إلى منع نشر بعض أعماله [illegible] في خانة الدعوة إلى التنصير. كما لاقت بعض نصوصه ذات المنحى الوجودي عنتا من قبل البعض باعتبار طرحها لموضوع الحساب بثوابه وعقابه. أمّا موضوع الجنس فيطرح عنده متمثلا بما يتوفر في النصوص التراثية من جرأة في هذا الموضوع سواء تعلق الأمر بطوق الحمامة أو ألف ليلة وليلة أو الروض العاطر أو نزهة الألباب أو تحفة العروس ونزهة النفوس للشيخ عبدالله التيجاني أو الإفصاح في أسماء النكاح للسيوطي والمستطرف للإشبيهي... فرغم أن كل هؤلاء جمعوا بين الأدب والإمامة والفقه إلا أنهم لم يتحرجوا في الخوض في هذا الموضوع. فهل كلهم آثمون؟ من جهة ثانية أشار إلى ما نشر في سنة 1989 بمجلة المغرب من نصوص لأولاد أحمد وحسونة المصباحي وسليم دولة ورضا الملولي وما بدا له فيها من تسمية الأشياء بأسمائها من وقاحة.

تحول إلى ضرب من الحوار الذي استغل. وأخرج عن مساره بعد دعوة مدير المجلة آنذاك عمر صحابو وزياد كريشان للمثول أمام النيابة. إذ نشر بغلاف المجلة إشارة إلى مقاله معنونا بعنوان مثير مثقف إسلامي يعقب على ملف الجنس وتدنى الحوار إلى نوع من التلاحي والاتهامات. رغم أنه كان دائما منتصرا للكتابات التي قدرت على الجمع بين الإبداع ودقة الموضوع مثل إبداعات ابن حزم والنواسي والمعري وبودلير والطيب صالح... ولذلك كان انتصاره للموضوع مقترنا بالقدرة الإبداعية. ومشيرا إلى أنها مواضيع خاصة بالبالغين وقدم في المقابل العربي السنوسي مداخلة حول صورة العرب عند الغرب من خلال نصوص بعض الرحالة وكذلك من خلال بعض التجارب الخاصة. وقد أثارت هذه المداخلات والمحاضرات جدلا واسعا في صفوف [illegible]

[illegible] الأخيرة لشهادات [illegible] تة المصرية الكبيرة سلوى بكر صاحبة [illegible] ليل ونهار ومقام عطية والصفصاف [illegible] س الألماسي وسواقي الوقت ووصف [illegible] الشموري والعربة الذهبية لاتصعد إلى السماء والمجموعات القصصية عجين الفلاحة ووردة أصبهان وزينات في جنازة الرئيس... وتكريم الأديب حلول عزونة والمبدع والباحث المسرحي محمد المديوني والكاتب والناقد عمر بن سالم والمبدعة أمال مختار ومسعودة بوبكر. مثلت هذه الندوة فرصة للطرح والاستماع لشهادات والنقاش المستفيض الذي وسع من دائرة التعامل مع هذه الاشكالية الخلافية لا في الرواية فحسب بل في مختلف الأجناس الابداعية الأخرى. ومثلت فرصة ليثبت المجتمع المدني على قدرته على الإسهام في الحراك الثقافي الجاد حين تتوفر له الفرصة على الإسهام في هذا المجال الهش والذي يحتاج إلى تكاتف جهود الجميع من كتّاب وناشرين وجمعيات وجامعات ووزارة للنهوض به.

مكتبـة الحيـاة الثّقافيّـة

تقديم عبد الرحمان مجيد الربيعي

فتى يرسم صورة والده لخالد الكريشي (تونس)

خالد الكريشي

ما الذّي يجعل مثقفا تونسيا اختار المحاماة مهنة والنضال طريقا ضد الدكتا[illegible]ية التي أطاح بها الشعب التونسي في ثورته الرائدة (ثورة 17 ديسمبر – 14 جانفي) ما الذي جعله قصّاصا ؟ أتساءل:

ما الذّي ذهب به إلى الأدب وهو الذي اختار طريقا مختلفا وعرف السجن مبكرا منذ مرحلة الدراسة الثانوية ودفع ثمن التزامه بالخط القومي الناصري وشارك زمن القمع والاستبداد في تأسيس حزب قومي ناصري نشط [illegible] قبل الثورة هو (حركة الوحدويين الناصريين) صحبة الشهيد محمد البراهمي وغيره من المناضلين، [illegible] الى (حزب حركة الشعب) التي [illegible] احتجاجا على تصدر الغوغاء [illegible] ذكر [illegible] الكتابة

أصدر السنة الفارطة كتابا في الفكر والسياسة ضم كتاباته في صحف المعارضة للديكتاتورية هو «عن العشق والثورة، حديث ما قبل 14 جانفي 2011» الذي قدم له الدكتور المنصف المرزوقي رئيس الجمهورية وختم هذا الكتاب كذلك بمقالات بعد الثورة وصوره في التظاهرات في الأيام التي سبقتها رفقة عدد من الشخصيات المناضلة التي كانت في الصفوف الأولى في مقاومة الديكتاتور وأدواته كما أصدر مؤخرا كتابه الثاني في مجال تخصصه القانوني بعنوان «الاعتراض على الأحكام المدنية طعن أم دعوى ؟» دافع فيه على ضرورة توفر شروط المحاكمة العادلة في القضايا المدنية خاصة المحكوم عليهم غيابيا وذلك بضرورة تنقيح ومراجعة الترسانة

التشريعية التي حققها النظام السابق في إطار ثورة ثقافية شاملة.

حامد الكريشي المحامي والمناضل الحقوقي كان يكتب القصة وذكر هو أن مجلة «الحياة الثقافية» في مايو 2005 قد نشرت له إحدى قصصه وقد مرت على شخصيته حيث قرأتها وأوصت بنشرها، كما كتب في الأدب معلقا على تجربة القصاص والروائي المغربي محمد شكري وعلاقته بالسياسة (1)، وكتب حول رواية المناضل البشري عبد الجبار المدوري «فاصل رغم الله» (2)

وأمامي اليوم مجموعة القصصية البكر التي جمع فيها قصصه التي كتبها ونشرها قبل الثورة في صحف مثل «الموقف» و«الشعب» و«المواطنون» إضافة إلى قصص كتبت بعد الثورة وفي وقت واحد أو لم تنشر في كتاب قد حين توثيقها وتقديمها، [illegible] أخرى من وحي الاختلاطات [illegible]

وقصص هذه المجموعة [illegible] القصص كانت موضوعاتها شاغل كاتبها أكثر [illegible] القصصية التي مارسها أمام الكا[illegible] أخرى [illegible] القصة، [illegible] المواضيع وسيلة لأصبح [illegible]

يبدو لمن يقرأ قصص المجموعة أنها مقاطع من سيرة كاتبها الذاتية فهو حاضر فيها كتبها وبصفته كمحام معروف يحارب في شعب وفي انتمائه القومي الناصري من خلال إيمانه بمشروع «أب» جمال عبد الناصر، إلى حد أن ابنه ولديه سمى الأول «جمال عبد الناصر» والثاني «محمد ناصر» فهل هناك حماس أبعد من هذا الحماس لتجربة هذا الزعيم العربي الذي مازال حاضرا في الوجدان العربي ونحن نحيي اليوم الذكرى الثالثة والأربعين لرحيله، وكما قال أحد دون على لسان شاعرهم «في أمتي قصماء يفتقد البدر»

كان يبهره به وإيمانه بمشروعه القومي في إيجاد مكانة عليا بهذه الأمة التي شردها الحلف الاستعماري (سايكس بيكو) وجوبها إلى دول لم تسلم الحدود التي رسمها هذان **السياسيان الاستعماريان اللذان سمي الحلف باسمهما،** وهاهي [illegible]

تبدأ المجموعة بقصة «بطاقة زيارة» وهي عن محام يذهب لزيارة السجن الذي يقبع فيه وبيده بطاقة زيارة حصل عليها «كان في سيارته وكانت هناك سيارة تطارده» أضاع الطريق ووجد من يرشده، لسيارة **نفسها التي وراءه !!.**

تقدم لنا هذه القصة معاناة المحامين الذين يدافعون عن ضحايا العهد الديكتاتوري وأعتقد أن هذه القصة أكثر إتقانا وبمثل ما يمكن أن يقدمه الكاتب مستقلا فعالم القصة مليء وثري كما أن هناك عددا كبيرا من القصاصين والروائيين كتبوا من القصة والمحامين

[illegible] عدد كبير من القصاصين والروائيين [illegible] المحامين أمثال «عبد الملك بوري» [illegible] في العراق وكذلك رفيقه «فؤاد [illegible]

[illegible] التي حملت المجموعة اسمها [illegible] هو الزعيم جمال عبد الناصر [illegible] القصة بصورته في جرائد في [illegible] فشكلت تهمة له بما أن هذا الزعيم كان عدوا لنظام سياسي معين وبذلك كان الاحتفاظ بصورته في جريدة طالب أصبح موضوع تهم ودليل إدانة بما أن تلك الصورة ستكون من ضمن وسائل إدانته في المحكمة فيما بعد، رغم أن المتهم وهو يسمه الأب قد ذكر أنها صورة أبيه، هكذا كان عبد الناصر وتواصلت ثورته حتى بعد غيابه وانفلات وريثه «أنور السادات» على كل إرثه الأساسي القومي والوطني

ضاعت تلك الصورة نهائيا، والناصريون في شتى أنحاء الوطن العربي يتكاثرون مسترجعين بوضوح ذلك الرجل الذي تحدى يوما الوطن العربي بأن يرفع رأسه فيفقد ولي عهد الاستعمار والاستعباد

أما «الرجل الحرباء» فهي قصة نموذج من الأشخاص الذين لا يحتمون بهم أي شيء، ووصوليتهم لعمياء بشعة تتيح لهم أن يخرجوا بدمرو، ولا هم بهم إلا الوصول إلى مآربهم وهي مآرب تظل رخيصة أمام الحراك الذي يحدثونه في مجتمعاتهم.

وهذا «الحرباء» يبدل لونه وموقفه، وهو على استعداد للتضحية بكل شيء حتى بأقرب الناس إليه، روحته العراقية التي ارتبط به ووقفت معه أثناء دراسته وكانت سنداً له في بداية شوق فرصته، وعندما انتهت حاجته منها، ضحى وغادر.

حتى من الأحزاب كان [illegible] وبدون أن يكون قد عرف عن قرب هذا الشخص الذي تناول جانباً من سيرته في قصته وما كان يوصف وتعددي بوجوه في المشهد الاجتماعي والسياسي [illegible] ومرت به تمتلئ عدة من هؤلاء [illegible] **يخرجوا بشيء حتى وإن ظنوا أنهم قد [illegible] على** ربح معين.

هذا «الحرباء» عند الناقد [illegible] العربي، هذا هو اسم بطل قصة [illegible] التي لمتوارث لعمله [illegible] وقع فريسة الرجل من أحلاف وجهه، صحت صورة عند الناصر المستقصية من إحدى المحلات إحدى وثائق تهامه مع مجموعة كتب كتبها عن العشق العربي مثل «نصرية العشق العربي»، «في ذات العشق العربي [illegible] لتجربة صوفية نموذجاً»، ديوان «العاشق المجهول»، ثم «الطريق إلى جبل العشق العربي الثوري» وهكذا.

وتعد قصة «الحرق» التي تناول موضوع الاتجاه الشطري الآخر من المتوسط على متون وروق تهريب بدائية من المدن [illegible] من الغرق فيتهم جثوث سحر حسد المحرقين، هذا موضوع تناوله عدد من الكتاب في قصصهم وروايتهم، ولكن خالد الكريشي يروح بيت قرية تفني الحرق والقارب الغارق ووجه «صابرين» التي أحبها وحبها، وهي تقف على الشاطئ ملوحة له بيدها (وصابرين لم تعد تنتظره على ضفاف الشاطئ الآخر)، إذ أن نوع البحر وحيثيته ليست مثل **ضفادع «غدير الخيول» الذي تركه في قريته، وهو لم يعرف السباحة من قبل إلا به.**

هذه القصة «الحرق» هي أيضاً إحدى محصلات تصحح السردي عند الكريشي.

وستكون قصة «الرجل» أقرب عودة إلى السيرة الشخصية للكاتب الذي جاء من قريته لتغيراته وحين ينضمه لأول مرة في جامعته لتدريس الحقوق فكانت مصافحته لأولى بـ«شارع نوفمبر» الذي كان بعة لزهور، تتوسطونه [illegible] بهجيرهم منه و كذلك أكشاك بعة [illegible]، ولكن في هذا الشارع أيضاً مسى [illegible] فيه الشباب [illegible]

الشابان أحدهما سبق صاحبه بعام [illegible] **لداخلية تتوالى الذكريات السوداء،**

[illegible] صحته وشهقة [illegible] طوالي عجز عن عدها لعموهه، [illegible] صغر ذكر قرب [illegible] يحتضنه حرسة مشددة وعون أمن من مختلف الأسلاك مدججين بمختلف أنواع الأسلحة لا يفصلهم سوى [illegible] وقدف الصاريخ كان مجرد ذكر اسم وزيرة داخلية وتهديد بزيارتها تصب المتعين بشتى الأرذي والأرق الأدبي) وهكذا يصبح لكل شاب عاف لاعتقال حريق من الخوف والألم من مسى الرعب هذا الذي يقع في نهاية الصرف الشاق في هذا الشارع يمرض بالأشجار و بمقاهي والمحلات الجزائرية ويردد أحد الشباب مهكماً أنه حين يتولى السلطة سيكون أول جزاء يتخذه هو نقل مسى وزيرة الداخلية خارج هذا الشارع وتغيير اسمه في إشارة إلى الصراع بين الزعيم جمال عبد الناصر و الرئيس

السابق الحبيب بورقيبة وما تعرض له الناصريون في تونس على يد النظام البورقيبي.

هذه القصة تقدم من خلال هذين الشابين قراءة بانورامية لهذا المبنى الذي بقي عنوانا للرعب وأصبح عنوانا للثورة التونسية بعد أن تجمع آلاف التونسيين أمامه صبيحة 14 جانفي 2011 وكان الكريشي واحدا منهم خاطبا في الجماهير من فوق منصة الحراسة.

وفي المجموعة قصة «ربض الحديد» وهو اسم لممر معين خارج أسوار القيروان القديمة وصفه الكاتب بشكل يوحي للقارئ وكأنه يعرفه جيدا، سكنه المؤلف عندما كان في مرحلة الدراسة الثانوية وكان وقتها قد عرف الاعتقال المبكر ثم أطلق سراحه ليسكن البيت الخراب الآيل للسقوط مع أصدقاء.

لكنه يقع تحت سطوة مجرم عتيد كان نزيلا معه في السجن أو ما يسمى بالمصطلح التونسي «با[illegible] [illegible]» لدى كان [illegible] إحدى العاهرات ومعه زجاجات [illegible] والجنس أمامهم، هذا عدا اقتحاما[illegible] مالك الدار. [1]

تبدو لنا هذه القصة وكأنها رواية مدخصة ولو أنه أعاد الاشتغال عليها في مرحلة لاحقة وطوّر في تفاصيل حياة شخصياتها لنجح في كتابة رواية قصيرة. لم لا ؟ وهذا ما فعله كتاب آخرون حولوا قصصا قصيرة لهم إلى روايات.

وقصة «ضياع» فيها شيء من الفانتازيا حول حيرة شاب وأسئلته الملحة التي هي أسئلة جيل حائر كبر وكبرت معه أسئلته والكاتب ارتكز فيها إلى التكثيف الذي سيلجأ إليه كذلك في قصته «حوار في الطابور» والطابور هنا يخص طابور التسجيل الجامعي وفتاة جميلة تقف أمامه في الطابور عملت على الاقتراب منه لتحاوره في هذه البرهة القصيرة من الزمن إذ بعد انتهائها لن يكون لهما لقاء ثان.

يبدو لقارئ هذه المجموعة أن كاتبها خالد الكريشي لم تغادره قراءته وهو يريد أن يذكر قارئه بأنه ليس كاتبا فقط بل هو قارئ أيضا، ويرد ذكر أسماء كتاب وشعراء وأقوالهم حتى في متون بعض القصص، كما أن كل قصة تبدأ بمقطع نثري أو شعري فقصة «بطاقة [illegible]» تبدأ بمقطع شعري للشاعر العراقي «أحمد مطر» صاحب «اللافتات» المعروفة وقصة «صورة لوالد» تبدأ بمقطع شعري لشاعر عراقي رائد وكبير هو [illegible] السياب، كما تبدأ قصة «الر جل الحرباء» [illegible] لان بوسكيه، ويعود في قصته «الرحيل» [illegible] في إحدى لافتاته الشعرية، وفي [illegible] استهلها بمقطع شعري للشاعر السوري نزار قباني

هذه المجموعة القصصية البكر لصديقنا المحامي والمناضل الحقوقي خالد الكريشي قرأتها بتأن وما أقوله عنها خلاصة أنها مجموعة فيها «مآخذ» التجربة الأولى ولكن فيها أيضا «بشائر» التجربة الأولى ومازلنا في انتظار أن يكتمل مساره الروائي والقصصي الذي أجاد الكتابة فيه في عالم ثري وقّاد، يغذي المخيلة بالحكايات المتجددة.

1) خالد الكريشي : «محمد شكري والسياسة : هل كان الرجل ناصريا؟» (عن العشق والثورة، حديث ما قبل 14 جانفي 2011) ص 143، ط 1، تونس 2012

2) خالد الكريشي [illegible] «[illegible]» وفي [illegible] (عن العشق والثورة، حديث ما قبل 14 جانفي 2011) ص 47، ط 1، تونس 2012.

رؤى نقدية في الشعر وما حوله لعبد الرضا علي (العراق)

الناقد والباحث العراقي المقيم في كارديف - مقاطعة ويلز البريطانية يُعد بين أبرز النقاد العراقيين الذين عنوا بالشعر العربي والعراقي منه بشكل خاص حيث أصدر عددا هاما من الكتب النقدية بينها دراسته المثيرة عن الشاعرة الرائدة نازك الملائكة، وقد احتفى به عدد من أصدقائه فأصدروا عنه كتابا تكريميا بعنوان «رجل لا يحتمل التأويل»، وصف الناقد د.حاتم الصكر زميله د.عبد الرضا علي بأنه (طراز آخر من الأكاديميين، يحتكم إلى حسه النقدي وذوقه وانطباعه ويمكن أن نصنفه نقديا ضمن التيار الانطباعي المجدد الذي تهمه كثيرا لغة النقد وأدبيته مع تقريب النصوص لقارئها، والاستعانة بما يضفي على النص دلالة، ويضيف إليه قيمة).

بين آخر إصدارات د.عبد الرضا علي كتاب بعنوان «رؤى نقدية في الشعر وما حوله»، ويصف المؤلف كتابه هذا في إهدائه لنا بقوله : «هذه قراءات أخلصت القول فيها حين أعجبني بعض النصوص الذكية».

ويقول في توطئة كتابه :«إن بعض هذه القراءات قادت إلى منطلقات نقدية لا تخلو من ظنّ يكاد يصبح يقينا عند قارئها ، فارتأى تقديمها للقراء الجادين كي يشاركوه المتعة في تلقي نصوص حافلة بالإثارة والابتداع والجمال، وصولاً إلى خلاصات قد تفتح أبوابا مغلقة في قراءة النص وتحليله وتقييمه طامحا في الوقت نفسه أن تحتل منطلقاته هذه مكانا لها في مكتبة الثقافة العربية المنفتحة على الآخر من أجل تحقيق الوفاق الإنساني بين الجميع».

لذا نجد الأسماء التي توقف عندها هي ليست الأسماء المتداولة بكثافة في المكتبة النقدية، عدا بدر شاكر السياب الذي خصّه بفصل عنوانه «الأسطورة في شعر السياب»، ثم رشيد ياسين وهو أحد معاصري جيل الرواد بل إنه واحد منهم وكانت له صولات وجولات على صفحات مجلة الآداب اللبنانية رفقة الشاعر كاظم جواد وآخرين.

فصول الكتاب هي : نصوص لا تحتمل التأويل/ الأسطورة في شعر السياب/ دمية رشيد ياسين الحزينة وتقنياتها السردية / نشيد الإنشاد الذي لـ «يحيى السماوي» / ورود الموسوي في « هل أتى. . . » / عناية اغدان الذكر الله - وهي شاعرة سعودية - في واستمطرتُك عشقا» / التي أدمنت قرب الباب . . . قراءة في «لآلي» شادية حامد/ ويعود إلى الشاعر يحيى السماوي وهو شاعر عراقي معروف يقيم في المهجر منذ سنوات ويخصه بفصل عنوانه «التدوير في القصيدة الحديثة : قصيدتا يحيى السماوي «فسيلتان» أنموذجا». ثم يلي هذا الفصل فصل بعنوان «الشاعر الأعرجي مقاليا» وهو الفصل الأخير من الكتاب.

وكما ترى فإن المؤلف بحث عن لآلئه الخاصة ليتوقف عندها قارئا ومبشرا ، لم يهمه المكرس بل المميز لذا فإن أهم ما حمل كتابه هو اكتشاف الأسماء الجديدة.

يقع الكتاب في 152 صفحة من القطع المتوسط - منشورات ضفاف (بغداد) 2013.

بماذا تعدني أيّها الليل ؟
لعلياء رحيم (تونس)

آخر إصدارات الإذاعية والأديبة علياء رحيم ديوان شعر بعنوان «بماذا تعدني أيّها الليل ؟».

وأدبيتنا يتوزع نتاجها بين الشعر والقصة القصيرة ولها في الأول : اسمك لا يدل عليك (2008) لكن نتاجها الأغزر كان في القصة القصيرة : طين وتلوّر (1994)، الخيبة تسبق الموت (1998) ، العوسج يبتدأ من ظله (2001).

كتب مقدمة الديوان الشاعر عبد الوهاب الملوح وجاءت مقدمته تحت عنوان « قصيدة النثر كفعل ثقافي»، ومما قال في مقدمته : «تضع الشاعرة في هذا الكتاب نفسها في خط الدفاع الأول عن الإنسان كشرط لهذا الوجود وكقيمة كونية لا يمكن المس من جوهر كينونته والقيم التي بناها منذ مجيئه إلى هذه الأرض، تعالج علياء هذه الرؤيا مستقرئة الراهن العربي بما يميزه من تحولات اجتماعية وسياسية اتسم بالتمرد على أنظمة ديكتاتورية ومازال يعيش حالات المخاض من أجل تأسيس نظام يعكس تطلعات شعوبه الصادقة، وإذ يهجس نصها بهذه الأسئلة فلا يتفاعل معها بشكل مباشر ولا يأتي منفعلا في مقاربة انطباعية عاطفية ولا يمر بها سطحيا ولكنه القصيدة بالنثر هذا البحث الجمالي الذي يرتاد مناطق فنية مجهولة يعدها بنية تحتية لشعرية مفارقة ومن ثم تأهيلها للإطاحة بأنساق وأنظمة في الكتابة أصبحت سلطة بدورها وهنا مربط الفرس».

تُعلن الشاعرة خروجها على الايقاع اليومي بأن تُعلن في «توطئة» لقصائدها قائلة: « في غياب حقيقة كاملة سأواصل عزفي المنفرد في شارع خواطري وسأدافع عن حقي المشروع في الإبحار غير المعتاد».

من نصوص الديوان :«تبحث عنها في عيون أراغون» وفيه تقول :

«حديث الأصابع
من محيط القلب إلى خليج العين
نزوة ألون جذلى
بانهمار فراشات الوله
قالت :
شاهقة مفردات الروح
كيف لملصت أن يقاوم ؟
قال
خارج الطقس
أبجدية باحتيال دوائر الماء
قالت :
هراء
هدنه شال أوقع الهواء
قال:
للهوى أعال
تشبثي بالآن
قالت :
لا مرايا للتسكع
الزيزفون سجين مواسمه».

هذا القسم الأول من هذه الحوارية الشعرية تقول لنا بأن القاصة التي تسكن الكاتبة لم تغادرها كاملة عندما ذهبت إلى الشعر رغم أنها نجحت إلى حد كبير في التألق بشعرية الحوار.

نحن أمام نصوص شفافة جدا ، مثل خيوط الحرير .

تقول :

« دع شمعة الشوق تئن

بين احتمالين

لا تصدق طيش اللحظة

للهفة ذاكرة من كثافة الحلم

والتي وعدت بفاكهة الغيم».

على الغلاف الأخير رأي للأديب الأسعد العياري حول الشاعرة وشعرها.

يقع الديوان في 90 صفحة من القطع المتوسط – طبع في مطبعة الرصاص للطباعة والإشهار – المنستير – صمم الغلاف محمود قفصية – سنة النشر 2013.

ثلاثة أعمال جديدة لمحمد الخالدي (تونس)

صدر للشاعر والرّوائي محمد الخالدي مؤخرًا عملان جديدان هما «الحفيدة» وهي روايته الثالثة و«أطوار من سيرة الشبيه» مجموعته الشعرية العاشرة. كما صدرت بالتزامن مع هذين العملين دراسة أكاديمية قيّمة للباحث لطيّف شنهي بعنوان «الطرس والدواة»، بحث في تطريسية شعر محمد الخالدي».

ولعل ما يميّز المجموعة الشعرية الصادرة مؤخرًا عن منشورات دار التنوير هو عدم انتظامها في مناخ واحد على عكس مجموعاته السابقة التي انفردت كل منها بتيمة بعينها، أي أنها جمعت بين أكثر من مناخ، فهناك من القصائد ما يذكّر بديواني «وطن الشاعر»، ومنها ما يذكّر بـ«مباهج» أو «المراثي والمراقي»، وهكذا. . . لقد أراد لهذه المجموعة التي كتبت قصائدها خلال السنة الماضية أن تكون تتويجًا لمرحلة شعرية لما للرقم عشرة من رمزية، مع حرصه على أن تكون، في الوقت نفسه، تجاوزًا لما كتبه سابقًا. فالعمل الإبداعي، لكي يكون إضافة حقيقية لا بد أن يتميز بالجديد والمغاير وهذا ما حاول الشاعر تحقيقه في مجموعته الأخيرة «أطوار من سيرة الشبيه». وكما يوحي عنوانها فإنها مجموعة من الحالات لأن الطور يعني، في ما يعني، الحالة في مرحلة ما. لذلك واءم الشاعر بين ما هو حسّي جسدي وبين ما هو تأملي أو تذكاري أو سير–ذاتي إلى جانب الهم الجماعي. كما حرص على اجتراح قاموس جديد

في الكثير من القصائد يتماشى ومناخاتها العامة..

وبالطبع، فإن هذه الإضافة لا تعني القطع مع السابق، بل هي استمرار له وإنْ تنوّع الأداء. فالمكان مثلا حاضر بقوّة وإن اختلفت ملامحه وتعددت كما حضرت اللغة الإشراقية بكل توهجها.

- وبالتوازي مع مجموعته الشعرية هذه، صدرت له أيضا رواية ثالثة بعد روايتيْه السابقتين: «سيدة البيت العالي» (2008) و«رحلة السالك» (2011).

أحداث هذه الرواية تبدأ من مدينة المتلوي في مطلع القرن العشرين على إثر اكتشاف الفسفاط في المنطقة. لذلك فهي تغطي القرن العشرين كله. وقد رصد فيها صاحبها التحولات التي طرأت على المدينة

الوليدة آنذاك بعد أن توافدت عليها أقوام من جنسيات شتّى. لكن هذه الأحداث تتّخذ مسارات مختلفة أثناء الرّواية لتعود أخيرا إلى نقطة انطلاقها الأولى، وككل الأعمال السردية الأخرى للمؤلّف تتخذ هذه الرّواية شكلا دائريا، وقد وظّف المؤلف تقنية السينما في حيّز واسع منها.

أمّا الإصدار الثالث فهو دراسة أكاديمية قيّمة للباحث والناقد لطيّف شنهي بعنوان: «الطِّرس والدواة – بحث في تطريسية شعر محمد الخالدي»، وهي في الأصل رسالة ماجستير ناقشها صاحبها العام الماضي في كلية الآداب بجامعة صفاقس. ولعل ما يميّز هذا العمل الأكاديمي هو تمكن صاحبه من ترسانة النقد الحديث على اختلاف مدارسه واتجاهاته التي وظّفها نظريًا وتطبيقيا لدراسة أعمال الشاعر.

بقي أن نشير إلى أن الدراسة والرّواية قد صدرتا عن الدار التونسية للكتاب. فيما صدرت المجموعة الشعرية عن دار كارم الشريف للنشر.